

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

PROLÍNÁNÍ VÝTVARNÝCH SMĚRŮ VE VYBRANÝCH
LITERÁRNÍCH DÍLECH KONCE 19. A POČÁTKU 20. STOLETÍ –
SECESNÍ TENDENCE A MOZAIKA

Interpenetration fine directions in selected literary works end of 19th and
early 20th century - Secession tendencies and mosaic

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Anna Stejskalová

Autorka diplomové práce: Tereza Procházková
Nad Zámečkem 549/12, 150 00 Praha 5
Učitelství pro SŠ – český jazyk – dějepis
Prezenční typ studia

Rok dokončení

diplomové práce: 2009

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „Prolínání výtvarných směrů ve vybraných literárních dílech konce 19. a počátku 20. století – Secesní tendence a mozaika“ vypracovala samostatně a použila jen prameny a literaturu, které cituji v přiložené bibliografii.

V Praze dne 20. 11. 2009



Podpis

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla velmi poděkovat vedoucí své diplomové práce PhDr. Anně Stejskalové za metodické vedení, cenné rady a připomínky.

OBSAH

Úvod

1. Historický kontext let 1890-1914	8
1.1 Politická situace v 80. letech 19. století	8
1.2 Nástup modernismu	9
1.3 Zlomový rok 1897	10
1.4 Na počátku 20. století	11
1.5 Před válkou	12
1.6 Spor o smysl českých dějin	12
1.7 Výbuch první světové války	13
2. Literatura na sklonku století:	13
2.1 Pocity doby	13
2.2 Slohové proměny	14
2.3 Umělecká uskupení	19
2.4 Ohlédnutí za generací 90. let	23
2.5 Počátek století	24
3. Secese ve výtvarném umění	26
3.1 Žena v době secese	30
3.2 Jen na okraj – muž v době secese	33
3.3 Pohádkové bytosti v době secese	35
4. Secese ve vybraných literárních dílech:	39
4.1 Pohádková dramata	39
4.2 Jaroslav Kvapil – Princezna Pampeliška	43
4.3 Jaroslav Kvapil – Rusalka	54
4.4 Julius Zeyer – Radúz a Mahulena	60
4.5 Lyrizovaná próza	74
4.6 Vilém Mrštík – Pohádka máje	74
4.7 František Langer – Zlatá Venuše	89

Závěr	99
--------------	-----------

Prameny a literatura	102
Seznam vyobrazení	106
Anotace	109
Resumé	110
Klíčová slova	111

ÚVOD

Ve své diplomové práci se zabývám několika vybranými literárními díly z přelomu 19. a 20. století, v nichž se objevují určité prvky, náměty a motivy společné i pro výtvarné umění té doby.

Problematika spojená se vzájemným ovlivňováním literatury a výtvarného umění secese není zatím u nás dostatečně zpracována. Jako první na společné znaky upozornil Jan Mukařovský ve studii *Mezi poezií a výtvarnictvím*. Podstatné informace přináší *Česká literatura na přelomu století* (P. Čornej a kol., H&H, 2001), zejména studie doc. PaedDr. Jaroslavy Hrabákové, CSc. (*Secesní román Růženy Svobodové*) a doc. PhDr. Evy Štědroňové, CSc. (*Raná tvorba Františka Langra*). Podnětná v tomto směru může být také publikace *Secese – slovo a tvar* prof. PhDr. Danuše Kšicové, DrSc., která je ovšem zaměřena hlavně na formování secesní poetiky v ruské literatuře.

Ačkoliv se diplomová práce zabývá především literaturou, bylo nutné pohovořit i o secesi jako o výtvarném umění, o jejích základních principech a námětech, které se do vybraných literárních děl promítají, a o historických souvislostech. Jestliže úkolem secese bylo spojit umění se životem, bylo by nesprávné zde hovořit pouze o slovesném umění. Proto i název *Secesní tendence a mozaika* napovídá, že se práce skládá z více částí s cílem utvořit obraz jediný.

První část diplomové práce se věnuje historickému kontextu devadesátých let devatenáctého a počátku dvacátého století, protože historické dění se promítlo také do sféry uměleckého života. Část druhá přináší krátké pojednání o literatuře na sklonku století, které má za úkol objasnit pocity doby, slohové proměny, význam a přínos generace devadesátých let či vznik nového specificky českého žánru - pohádkového dramatu - a lyrizované prózy. Část třetí podává základní charakteristiku secesního umění, jehož prvky - lze se domnívat - nalézáme i v literatuře. Při vymezení secese jsem se opírala zejména o knihy profesora Petra Wittliche a o jeho přednášky na téma *Česká*

secese na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, které jsem navštěvovala z vlastního zájmu před dvěma lety. Základem celé práce jsou pak interpretace vybraných literárních děl uváděné v souvislost s příklady výtvarného umění.

Z metod je v práci využito analýzy, pomocí níž jsem provedla kritiku pramenů a odborné literatury, dále pak komparatistické metody, která mi posloužila při srovnání určitých prvků, motivů a námětů v literatuře a v secesním výtvarném umění. V závěru je využito syntézy k zhodnocení výsledků práce.

1. Historický kontext let (1890-1914)

1.1 Politická situace v 80. letech 19. století

V první části své práce se zabývám historickým pozadím doby, v níž vznikala literární díla, jimž se budu věnovat.

V 80. letech vyvrcholily národní snahy a zápas za české státní právo, jehož realizace byla hlavním cílem obou soudobých politických stran, tedy *Národní strany*¹ i *Národní strany svobodomyslné*². Český národ prožíval období ekonomického, sociálního a kulturního rozkvětu, ale bohužel stále marně toužil po politické svébytnosti. Výrazem rozmachu a centrem českého kulturního dění se stalo Národní divadlo. Národní idea byla a je u politicky utlačovaného etnika přirozená, v této době navíc souzněla s evropskými trendy. U českých Němců ovšem vzbuzovala přirozené obavy o existenci a následně vypjatý nacionalismus. Proto se nelze divit, že věda a umění kladly požadavek služby národu na první místo.

Událostí, jež rozvířila kulturní i společenské poměry, se stal boj o pravost Rukopisů. V osmdesátých letech se formovala skupina mladých vědců kolem časopisu *Athenaeum*, obhajující principy pozitivismu, zejména studium pramenů, která poukazovala na nepravost Rukopisů. Jejím členům se nakonec podařilo prosadit názor, že poznání skutečnosti přinese národu mnohem větší prospěch než práce zatížené přebujelým vlastenectvím, a že má-li být český národ rovnocenným partnerem ostatní Evropě, nesmí svou existenci budovat na romantických mýtech a iluzích. Spor o pravost Rukopisů se odrazil i v politické sféře, T. G. Masaryk, bývalý staroček Josef Kaizl a mladý právník Karel Kramář stáli u zrodu tzv. realistů, kteří zdůrazňovali nutnost pozitivní práce ve všech oblastech života, požadovali důslednou federativní přeměnu monarchie a uplatnění sociologických poznatků. V uskutečnění cílů jim ale zabránily tzv. punktace a události s nimi spojené (viz níže).

V témž roce (1886), kdy poprvé vystoupila skupina profesorů kolem *Athenaea*, vzniklo i zamyšlení nad budoucností českého národa Huberta Gordona Šauera *Naše dvě otázky* (čas. *Čas*, 1886), které vyvolalo velký rozruch, protože přineslo otázku, zda by pro nás nebylo výhodnější přiklonit se k vyspělé kultuře německé než vynakládat možná zbytečné úsilí ji dohonit.

Politickou situací výrazně otráslы punktace³ (r. 1890). Staročeská éra kvůli souhlasu s nimi a svou drobečkovou politikou definitivně skončila, rozpadla se spolupráce české historické šlechty a národního hnutí. Český národ dal své

¹ *Národní strana* – nejstarší česká politická strana, vznikla r. 1848, členové Fr. Palacký, Fr. L. Rieger, Josef Kaizl aj., její členové později nazýváni staročechy; viz <http://cs.wikipedia.org/wiki/Staro%C4%8De%C5%A1i>

² *Národní strana svobodomyslná* – vznikla odštěpením z *Národní strany* r. 1874, její členové nazýváni mladočechy, členové K. Sladkovský, K. Kramář, A. Rašín aj.; viz -

http://cs.wikipedia.org/wiki/N%C3%A1rodn%C3%AD_strana_svobodomysln%C3%A1

³ *Punktace* – návrh úpravy veřejné správy v Čechách podle národnostních kritérií – to by znamenalo rozdělení českých zemí na oblasti výlučně německé a německo-české; pro všeobecné pobouření české veřejnosti a odpor mladočechů nevedly v platnost. Návrh vznikl jako výsledek tajných jednání staročechů s německými liberály v roce 1890. Srov.: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Punktace>

rozhořčení najevo ve volbách. Vítězství mladočechů bylo ale pouze krátkodobé, po masovém přílivu nových členů se názory na konkrétní postupy různily a členy spojovaly pouze státoprávní požadavky. Na chvíli povolební jednotu posílila *Všeobecná zemská jubilejní výstava*, pozvolnému štěpení a následnému vzniku nových stran ale nezabránila.

Na vrcholu tvůrčích sil tou dobou stála generace literátů narozených ve 40. nebo 50. letech (Alois Jirásek, Svatopluk Čech, Josef Holeček, Zikmund Winter, Ladislav Quis, Jaroslav Vrchlický aj.), která zažila velké zklamání roku 1867 a kterou spojovaly názory na postavení spisovatele v životě národa. Český umělec měl podřizovat svou individualitu či talent nadosobním cílům, měl sloužit blahu vlasti. V próze a dramatu se těšila oblibě historická tematika, stále výrazněji se uplatňoval kritický realismus, v poezii převažovala přírodní a intimní lyrika lumírovců doprovázená vlasteneckými tóny. Za triumf českého umění byl považován světový ohlas hudebních skladeb Antonína Dvořáka.⁴

1.2 Nástup modernismu

Nová generace začínala tvořit počátkem 90. let, umělecké hodnoty generací dřívějších již nesdílela, neboť chtěla jít dál. A tak se v 1. pol. 90. let rozhořel generační konflikt, kdy starší spisovatelé za nejdůležitější považovali psát a tvořit ve prospěch národa, mladí oproti tomu upřednostňovali právo jednotlivce svobodně vyjádřit niterné pocity a myšlenky bez ohledu na cokoliv.

Významný vliv na českou kulturu mělo tzv. pokrokářské hnutí, sdružující zejména studentstvo. Osou jejich programu byla demokratizace veřejného života, zájem o socialistické ideje, ostrá kritika staročechů a velkostatkářské šlechty, nacionalismus. Petice za všeobecné hlasovací právo, hanobení císařovy sochy, urážky panovníka v předvečer jeho narozenin či další akce pokrokářů a mladých seskupených kolem časopisu *Omladina* neunikly pozornosti policie, ani vládních úřadů. Proto byl v září r. 1893 vyhlášen nad Prahou výjimečný stav následovaný pozastavením činnosti některých spolků a utlumením činnosti pokrokářů po vykonstruovaném procesu s Omladinou v roce 1894.

V září téhož roku vystoupil z Národní strany svobodomyslné Tomáš Garrigue Masaryk. Jeho cílem bylo razit „realistickou“ linii samostatně, a to v nově vzniklém časopise *Naše doba*. Naše doba svými články o současných básnících urychlila konstituování moderních uměleckých směrů.

Podnětem pro vášnivé generační střetnutí byla stat' *Vítězslav Hálek*, v níž Josef Svatopluk Machar odmítl Hálkovy *Večerní písně*, vyjádřil pochybnost nad básnickovým talentem a oproti Hálkovi vyzdvihl Jana Nerudu. Nutno k tomu uvést, že spisovatel Vítězslav Hálek v podstatě jen zastupoval starší autory, kteří podle mladých neakceptovali pocity a potřeby moderní doby. Ublížení se cítili zejména lumírovci, neboť oni svými překlady do české

⁴ Srov.: Čornej, Petr: Historický horizont 1890-1896. in: *Česká literatura na přelomu století*, s. 7 - 14.

literatury uváděli moderní směry, na druhou stranu se však svých stanovisek a názorů nechtěli vzdát. K Macharovi se přidal mladý František Xaver Šalda, ale jisté uklidnění situace přinesla až odpověď Jaroslava Golla.

Velmi přínosný pro českou společnost byl Gollův rozchod s Masarykem, protože Jaroslav Goll spolu s Antonínem Rezkem založil *Český časopis historický*, časopis světové úrovně, kolem něhož později vznikla tzv. *Gollova škola*.

Moderní umělecké směry v 90. letech vznikaly pozvolna. Mladí literáti oproti těm starším, věřícím v nepřetržitý pokrok lidstva, vnímali citlivěji důsledky průmyslové civilizace (odlidštění práce, narušení mezilidských vztahů, konzumní způsob života...) a znepokojení či zhnusení touto situací se od ní buď odvraceli, nebo s ní alespoň projevili nesouhlas útekem do svého nitra či otevřenou vzpourou. Pro svá stanoviska nalézali oporu v dílech filosofů, Arthura Schopenhauera, Sorena Kierkegaarda, Fridricha Nietzscheho.

Situaci poloviny 90. let vnímali současníci jako chaos a rozpad donedávna pevných hodnot. Výrazně k tomu přispělo i klesající postavení náboženství a ztráta víry v boha. V důsledku toho zaznamenala česká společnost zvýšený počet sebevražd a snad také kvůli tomu nejčastějším výrazem ve slovníku politiků, publicistů a umělců té doby bylo slovo krize, chápané jako porušení rovnováhy a hledání nové cesty. Mladí umělci její východisko hledali v tvůrčí individualitě, v nitru či v přírodě.

Moderní směry zpočátku zasáhly jen úzkou část mládeže, její většina nové podněty buď nepochopila, nebo je odmítla jako příliš exkluzivní.⁵

1.3 Zlomový rok 1897

O roce 1897 se často hovoří jako o roce zlomovém. Proč? Asi nejdůležitější událostí roku byla Badeniho jazyková opatření, která nařizovala vést veškerá úřední jednání v řeči tzv. prvního podání a zaváděla pro všechny státní úředníky písemné zkoušky z obou jazyků, tj. německého a českého. Pro Čechy to nebylo nic nového či těžkého, protože znalost češtiny i němčiny byla pro ně samozřejmostí. Ale problém vznikl na straně německé, vyžadovalo se totiž, aby se němečtí úředníci učili česky. Čeština se tímto nařízením měla u nás konečně stát rovnoprávným jazykem. Po vydání nařízení se mladočeši, již se o ně zasloužili, přiklonili ke spolupráci s Vídní. Jejich nadšení ale mladá generace nesdílela, zklamání z mladočeské politiky vyjadřoval již manifest *Česká moderna* z roku 1895. Badeniho nařízení vyvolala hlasitý nesouhlas jak vídeňských Němců, tak i Němců českých. Protest německých univerzit proti údajnému ohrožení existence Němců v monarchii či demolování místností českých spolků v Žatci vedly ke rvačkám na říšské radě, k masovým demonstracím ve Vídni a následně k vládní i parlamentní krizi. Po Badeniho demisi vzplály koncem listopadu

⁵ Srov.: Čornej, Petr: Historický horizont 1890-1896. in: *Česká literatura na přelomu století*, s. 14 - 20.

bouře v Praze. Situaci ještě vyostřil výrok německého profesora historie Theodora Mommsena, který označil Čechy za apoštoly barbarství. Nad Prahou byl vyhlášen výjimečný stav. Nový ministerský předseda Paul Gautsch opravil Badeniho jazyková nařízení ve prospěch němčiny a poté odstoupil. Národní strana svobodomyslná podpořila hraběte Františka Thuna jako jeho nástupce, Thun však jejich očekávání nesplnil a brzy z úřadu odešel. Proto mladočeši zaujali vůči Vídni opět opoziční postoj.

Po událostech roku 1897 již nemohla být česká politika stejná jako před Badeniho pádem. Národní strana svobodomyslná se rozpadla a místo ní se vytvořily nové politické strany, jejichž členská základna byla poměrně malá, ale jejich struktura v podstatě vydržela až do mnichovské dohody roku 1938. Tak v letech 1897-1899 vznikla strana agrární, vyjadřující názory statkářů a středních vrstev venkova; strana státoprávně radikální navazovala na linii Eduarda Grégra a očekávala rozhodný dějinný zápas mezi němectvím a slovanstvím; strana radikálně pokroková a strana národně sociální, sdružující „národní dělníky“ a nacionálně smýšlející střední vrstvu. Roku 1899 byla reorganizována již dříve založená strana křesťansko-sociální a o rok později se konal ustavující sjezd Masarykovy „realistické strany“ (ofic. název *Česká strana lidová*, od r. 1906 *Česká strana pokroková*).

V porovnání s mladočechy a sociálními demokraty neměla žádná ze jmenovaných stran na přelomu století větší šanci prosadit se na politické scéně a žádná z nich zatím neuvažovala o rozbití Rakousko-Uherska a následném vytvoření samostatného českého státu. Všechny zatím zůstávaly u myšlenky federalizace stávající monarchie.

Na události okolo punktací reagovala i literatura. Na Mommsenův pamflet odpověděl Antonín Sova básní *Theodoru Mommsenovi*. Historik Josef Pekař reagoval spisem *Čechové jako apoštolové barbarství*, v němž vyvracel Mommsenova tvrzení. Přitom byl Pekař dříve považován za méně národně orientovaného historika. Některé mladé umělce dění okolo punktací dokonce vytrhlo z tvůrčího individualismu, jde např. o Gollova žáka Ladislava K. Hofmana⁶ či o Viktora Dyka⁷.

1.4 Na počátku 20. století

Počátek 20. století byl ve znamení anarchismu, který důrazem na aktivitu přitahoval i mladé spisovatele. Anarchismus kritizoval dosavadní společenský systém - centralismus, odmítal parlamentarismus a prosazoval přímé akce, zejména spontánní lidová vystoupení, ale pro mlhavost a neujasněnost cílů nikdy nezískal obecnou platnost.

Anarchistické hnutí vzbudilo zájem hlavně mezi dělníky v severních Čechách a v Praze oslovilo umělce obzvláště z okruhu Stanislava Kostky Neumanna. Mezi těmito dvěma centry však existovaly značné ideové rozdíly,

⁶ Ladislav K. Hofman (1876-1903) – kulturní historik, žák tzv. Gollovy školy

⁷ Srov.: Čornej, Petr: Historický horizont 1897-1918. in: *Česká literatura na přelomu století*, s. 93- 97.

jež se nikdy nepovedlo překonat a jež vedly i k organizačnímu rozdělení. Pro dělnické anarchisty bylo klíčové vytvoření odborových organizací, zatímco spisovatelé z okruhu Olšanské vily zdůrazňovali především princip naprosté svobody a požadavek „volné lásky“, která ženu i lásku vymaní z pout peněžních vztahů.

Vrchol českého anarchismu spadá do roku 1905, kdy došlo v důsledku událostí v Rusku k radikalizaci české společnosti. Ruská revoluce (1905) u nás posílila boj za všeobecné hlasovací právo. Shromáždění na Staroměstském náměstí v Praze bylo dokonce největším politickým vystoupením dělnictva v českých zemích před první světovou válkou. Po schválení volební reformy však revoluční vlna opadla a anarchistické pozice byly oslabeny, protože všeobecné volební právo prosadila sociální demokracie. Z rozčarování roku 1905 se čeští anarchisté již nikdy nevzpamatovali a o dva roky později hnutí opouštějí i spisovatelé. Definitivní tečku za českým anarchismem učinil Stanislav Kostka Neumann, když se vzdal funkce svolavatele sjezdu.

1.5 Před válkou

Vpředvečer první světové války vládla v českých zemích napjatá atmosféra. Viktor Dyk, kandidující za státoprávně pokrokovou stranu⁸, poprvé vyslovil myšlenku o rozbití monarchie a vytvoření samostatného státu, ale tato myšlenka byla zatím stále velmi nereálná.

Všechny velké strany zdůrazňovaly nutnost řešit budoucnost českých zemí v rámci monarchie, názory, jak to provést, i programy jednotlivých stran se však lišily. Anexe Bosny a Hercegoviny byla u nás z hospodářských důvodů zčásti uvítána, u jiných slovanských národů ovšem vzbudila silný nesouhlas. Balkánské války znovu oživily panslovanské cítění. Situace českých zemí v případné válce se vůbec nejevila jako jednoduchá. Z hospodářského hlediska bylo výhodné setrvat v habsburském soustátí, to však bylo součástí Trojspolku, tedy spojencem Němců a Turků, z druhé strany Češi vždy hledali oporu ve svém slovanství u Rusů a od konce století obdivně vzhlíželi k Francouzům, ti však byli smluvně spojeni s Anglií a hlavně se Srbskem. Atmosféra ještě zhoustla, když byl rozpuštěn zemský sněm v červenci roku 1913 a tím v podstatě obnoven poloabsolutismus.⁹

1.6 Spor o smysl českých dějin

Vzájemné propojení politiky, vědy a umění se projevilo na začátku první světové války ve známém sporu o smysl českých dějin, který významně ovlivnil českou historii. Prvotní impuls ke sporu poskytl Jindřich Vančura¹⁰

⁸ Viktor Dyk – kandidoval ve volbách do říšské rady roku 1911 v Praze na Královských Vinohradech za státoprávně pokrokovou stranu. Srov.: Čornej, s. 103.

⁹ Srov.: Čornej, Petr: Historický horizont 1897-1918. in: *Česká literatura na přelomu století*, s. 99 – 105.

¹⁰ Jindřich Vančura (1855-1936) – český historik, překladatel Ernsta Denise, stoupenec Masarykovy realistické strany

svým tvrzením, že pro český národ mají větší význam historické úvahy Tomáše Garrigua Masaryka než odborné, širšímu publiku nesrozumitelné studie Gollovy školy. Masaryk interpretoval dějiny v duchu aktuálních potřeb společnosti a v zájmu svého politického programu, s čímž nemohl Jaroslav Goll pochopitelně souhlasit. Goll se naproti tomu chtěl přísně držet jen analyzovaných údajů a vykládat dějiny z historie samé. Ani jeden z nich se nedočkal všeobecného uznání. Gollovy práce sice pozvedly českou historiografii na světovou úroveň, ale dějepisci kvůli vysoké odbornosti svých prací ztratili široké publikum, což pro národ, který odůvodňoval svoje státoprávní požadavky historickým právem a svou přítomnost opíral o slavnou minulost a jehož první politický program sestavil historik Palacký, mělo katastrofální důsledky. Obhajoba Josefa Pekaře znamenala posun celé diskuse. Pekař, ačkoliv bránil principy a metody Gollovy školy a ostře odsoudil Masarykovy teze, uznal oprávněnost filozofie českých dějin, české dějiny vyložil jako organický proces a jejich smysl viděl ve formování a rozvíjení národní ideje.

Důležitý přínos debaty o smyslu českých dějin mimo jiné tkvěl v tom, že spor vedl k výzkumu pobělohorského období a barokní kultury, bez nichž nebylo možné objasnit počátky národního obrození. První světová válka uzavřela první etapu sporu, jenž znovu vzplál po vzniku Československa.

1.7 Výbuch první světové války

Počáteční reakce spisovatelů na výbuch první světové války byla podobně jako u širší veřejnosti rozpačitá. Většina Čechů nepovažovala boj za rakouské zájmy za vlastní a v prvních měsících doufala v rychlé vítězství dohodových zemí. Když se válečný konflikt změnil v poziční válku, strádaly české země ještě více, protože tvořily hlavní hospodářskou základnu, tudíž hlavně ony musely na frontu posílat potraviny, oděvy, zbraně a lidské posily.

Válka pronikavě zasáhla do života českých spisovatelů všech generací a bezprostředně ovlivnila jejich díla. Patřili mezi ně bývalí buřiči (Fráňa Šrámek, František Gellner), lidé z okruhu *Almanachu na rok 1914* (Stanislav Kostka Neumann, František Langer) i nastupující nová generace (Karel Poláček, Karel Nový, Konstantin Biebl). Řada umělců se ocitla v ruském zajetí a někteří z nich působili v různých funkcích v československých legiích (František Langer, Jaroslav Kratochvíl, Jiří Kopta, Rudolf Medek).¹¹

2. Literatura na sklonku 19. století

2.1 Pocity doby

„Konce století a jiné důležité mezníky většinou doprovázejí úvahy o tom, co se v minulém věku událo a co asi bude následovat. Také kolem roku 1900 se žilo zvažováním. Století, které začínalo ódami na radost, představami

¹¹ Srov.: Čornej, Petr: Historický horizont 1897-1918. in: *Česká literatura na přelomu století*, s. 105- 111.

o volném člověku, jehož síly nadále nebrzdí rodové výsady ani jiné feudální povinnosti, vidinami všeobecného sbratření národů ve světě volnosti, rovnosti a bratrství, končilo tísnivým účtováním. Všechny velké ideály se na konci devatenáctého století mohly jevit jako neuskutečnitelné iluze. To vyvolávalo jednak skleslost až apatii, pocit, že jakékoliv snažení je bezcenné, ne-li zrádné, jednak na druhé straně také potřebu stavět něco nového. Takovéto naladění zachvacovalo koncem století všechny evropské kultury.

Vzdálenosti mezi centry uměleckého pohybu, jakým byla po desetiletí Francie, a mezi jejich okraji, k nimž patřily také Čechy, se výrazně zkrátily. Vzestup z periferie literárního vývoje do centra pohybu prodělávaly literatury severské, literatura belgická a podněty přicházely i z Číny a Japonska. V domácím měřítku podobný vzestup prodělávaly kulturní aktivity regionální. Tato otevřenost novému a vzdálenému patří k základním počínům umění sklonku století.

Koncem století na sebe odpovědnost za naděje i beznaděje přijímala silná osobnost. Zakládala si na své nepoplatnosti. Spoléhala na svou vnitřní pravdu, již se dobírala všemi cestami včetně vcítění, intuice, imaginace. Za tu svou pravdu odpovídala komusi vyššímu, než je skutečnost nebo čtenář. Onou vyšší instancí bylo umění, duch, tradice, bůh i Bůh, jazyk se svými tajemstvími i s nabídkou dialogu. Hrstky výjimečných tvůrců a vnímatelů usilovaly o nadnárodní součinnost a porozumění. U nás se to promítlo mimo jiné do vystupňovaného překládání, orientovaného tentokrát na umělecké dění současné. Na překladu se nyní požadovalo, aby tlumočil individuální styl a jedinečnost díla.¹²

K oblíbeným námětům literatury na přelomu století patřilo postavení umělce či spisovatele v praktickém a technickém světě, který si cení hlavně toho, co přináší hmotný zisk. Mladí spisovatelé na tuto situaci reagovali touhou po dokonalé umělecké tvorbě. Jde například o Otokara Březinu, Jiřího Karáska ze Lvovic, Karla Hlaváčka, Arnošta Procházku, Růženu Svobodovou, Františka Xavera Šaldu, Františka Václava Krejčího. O něco starší mezi nimi byli Vilém Mrštík a Josef Karel Šlejhar. Jejich počátky byly spojeny s uměleckým realismem, od něhož se nyní odvraceli. V 90. letech rostla obliba filosofie Friedricha Nietzscheho, který mladým umělcům imponoval důvěrou v silnou osobnost, v tvůrčí individualitu, v tajemné a iracionální zdroje žití i tvorby či vzýváním silné vůle a obraznosti. To s sebou přineslo proměnu chápání umělce a jeho tvorby, umělec se teď chtěl aktem tvorby osvobodit od své všední existence a i čtenáře začal hledat za obzorem všedních zkušeností a zájmů. Spoléhal na intenzitu svého působení, na magickou moc slova a celé tvorby.¹³

2.2 Slohové proměny

Ačkoliv každý umělec toužil po osobitosti a jedinečnosti, v procesu tvorby

¹² Lehár, Jan a kol. : Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 384, 385.

¹³ Srov.: Lehár, Jan a kol. : Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 383 - 384.

nemohl zůstat sám, izolován od zkušeností svých kolegů a přátel. Spříznění s nimi dával najevo vědomou volbou prvků a způsobem jejich spojování, tedy stylem. Proto slovesné umění od konce 90. let charakterizují rychlé proměny uměleckých stylů. Českou literaturu zasahovaly v celé šíři, hovoříme zde o doznívajícím realismu a naturalismu, o impresionismu, symbolismu, dekadenci a secesi aj.¹⁴

Realismus a naturalismus

Zájem o umělecký realismus je od 80. let 19. století spojen se vznikajícím hnutím politického realismu, představovaného zejména Masarykem. Umělecký realismus vzniká jako reakce na prudký rozvoj přírodních a technických věd a filozofii pozitivismu.

Stoupenci realismu kladli důraz na sblížení literatury se současným životem a nad všechny ostatní hodnoty a funkce umění stavěli poznání. Literární dílo představovalo určitý obraz, v němž umělec přenášel skutečné dění do literární podoby, což nám dnes může připomínat jakousi literární fotografii. V tomto duchu se zacházelo i s jazykem - epický vypravěč se měl stát téměř neviditelným. Naproti tomu byla řeč postav ovlivněna prostředím, ze kterého pocházely. To přinášelo jisté ozvláštnění textu a rovněž poetizaci zdánlivě nepoetického. Oblíbeným žánrem se stala románová kronika či epopěj. Spisovatelé ovlivnění realismem psali svá díla především pro čtenáře s praktickým zaměstnáním.¹⁵

Podobně jako vypravěč epického textu i lyrický subjekt pozoroval dění ve svém okolí a veršem zobrazoval výjevy z pražských ulic. Ze snahy o sblížení poezie s realitou vyrostla tzv. žánrová poezie se zvýšenou příběhovostí. Báseň byla sevřenější a kratší, uplatňovalo se v ní hodnotící stanovisko.¹⁶

Rozdíl mezi realismem a naturalismem podle Otakara Hostinského určovala důvěra v člověka a v dosah jeho jednání. Ta naturalismu chyběla. Naturalistickým okem byl člověk viděn jako výsledek biologických a sociálních mechanismů, byly přeceňovány temperament, instinkty a pudy, zkrátka vše, co má člověk společného se zvířetem. V uměleckých dílech to vedlo k zveličování všeho pudového, k ironizování citů a duchovních vznětů. Právě ironický přízvuk odlišoval naturalismus od realismu, který chtěl působit neutrálně a věrohodně. Na naturalistickou hyperbolizaci strojů a umělých organismů navázal od sklonku 19. století expresionismus.¹⁷

Impresionismus

Impresionismus se v první řadě nejvíce rozvinul jako výtvarný umělecký směr. Vznikl ve Francii jako reakce na ateliérovou malbu, když umělci začali malovat v krajině neboli v plenéru. Odstartoval jej obraz Clauda Moneta *Imprese*, vystavený roku 1874 na výstavě nezávislých malířů v Paříži.

¹⁴ Srov.: Tamtéž, s. 386.

¹⁵ Srov.: Tamtéž, s. 364-370.

¹⁶ Srov.: Tamtéž, s. 386.

¹⁷ Srov.: Tamtéž, s. 365-366.

Impresionisté se snažili zachytit prchavý okamžik, neopakovatelné momenty, okamžiky duševního rozpoložení. Netoužili po ideální kráse, ale oslavovali krásu přirozenou, krásu dané chvíle, které mohla třeba na nahá těla v přírodě malovat zelené odlesky (viz tolik Pirnerem kritizované zelené odlesky v díle Vojtěcha Hynaise).

Stejně jako výtvarný impresionismus se impresionismus literární věnuje stavům nitra, prchavým dojmům, barevným a smyslovým odstínům. Podobně jako secesní umělec i impresionista toužil oslovovat všechny naše smysly, apelovat na zrak, čich i hmat.

„Impresionismus nově akcentoval subjekt mluvčího jako toho, kdo pátrá po sjednocujícím ladění dílčích fakt a kdo se dohaduje jejich smyslu. Tento mluvčí do podobné aktivity vtahuje čtenáře. Zbystřuje všechny jeho smysly, oslovuje jeho schopnost osobního prožitku a úvahy vůči skutečnosti, která při vší utkvělosti je plná pohybu; naléhá na to, aby jí člověk dal smysl.“¹⁸

Symbolismus a dekadence

Na sklonku 80. let se v české literatuře objevují první náznaky symbolistně-dekadentní literatury, které souvisí s krizí lumírovského typu poezie. Jaroslav Vrchlický zastával názor, že dokonalost uměleckého tvoření se projevila v dílech géníů a nyní nezbývá nic jiného, než ji formálně napodobovat a zjemňovat. Tato teorie „dovršenosti“ uměleckého vývoje spolu s jeho překlady moderních francouzských básníků vytvořila atmosféru pro zrod české dekadence. Projevila se nejprve v dílech Irmy Geisslové, Jaroslava Kvapila, Jaromíra Boreckého a Otakara Auředníčka, později byla spjata se skupinou okolo *Moderní revue*.¹⁹

Jak vůbec vznikly symbolismus a dekadence? A jak se utvářel jejich vztah? Pojem literární dekadence byl poprvé použit ve sbírce veršů francouzských básníků Beauclaira a Vicaireho roku 1885. Tímto výrazem měla být zesměšněna skupina básníků, hlásících se k odkazu Charlese Baudelaira. Skupina v čele s Paulem Verlainem „nadávku“ přijala jako název nového hnutí. Manifest symbolismu, jehož autorem byl původem řecký básník Jean Moréas, vyšel v Paříži o rok později. Oba proudy vzešly z obdobných životních pocitů, a proto měly mnoho shodných rysů.²⁰ „Podstatný rozdíl spočívá v tom, že symbolismus kladl zesílený důraz na zásadní proměnu básníkovy vztahu k jazyku, zatímco dekadence se projevovala spíše jako ideově světonázorový aspekt této tvorby.“²¹ Symbolismus chtěl vyslovovat skryté skutečnosti, dekadence oproti tomu toužila po úplném odvratu od skutečnosti.

Cílem symbolismu bylo vytrhnout slovo z utříděných kontextů, a tak mu vrátit prvotní magický výraz. Symbolista hledal dosud netušené a nevyjádřené spojitosti a k tomu potřeboval nové básnické postupy a prostředky (symbol,

¹⁸ Tamtéž, s. 387.

¹⁹ Srov.: Med, J.: Česká symbolistně-dekadentní literatura. in: *Česká literatura na přelomu století*, s. 43-45.

²⁰ Srov.: Tamtéž, s. 48.

²¹ Tamtéž.

synestezie, konfrontace odlišných slov).²²

V literární tvorbě se symbolismus konkrétně projevoval snahou o celkovou výpověď o světě, nahlíženém vlastní duší a obrazností, hromaděním metafor a nadsázek, konstituováním českého volného verše, používáním mnohoznačných slov a jejich řetězením.²³

Dekadence rostla z prožitku všeobecného úpadku Evropy na konci 19. století. Se symbolismem ji spojovaly společné výchozí principy. Ale zatímco symbolistní básník chtěl svým uměním dospět k nadosobním hodnotám a s jejich pomocí navrhnout nový obraz světa, básník dekadentní na hledání nadosobního většinou rezignoval. Svůj základní inspirační zdroj hledal v povědomí, ve snech a v přeludných halucinacích. Vše se soustřeďovalo na postižení stavů únavy, melancholie, hnusu a rozkladu, všechny pocity byly neustále esteticky hodnoceny a psychologicky analyzovány. Proto se v dekadentní tvorbě setkáváme s jakýmsi „city citů“ a místo přesvědčivých literárních hrdinů potkáváme často stínové postavy.

Teoretický odsudek naturalismu nebránil dekadentům v užívání jeho metod. Stejně tak se u dekadentů nevyklučovala touha po spiritualitě a mystických zážitcích s oslavou barbarské pudovosti, obdiv k mysterióznosti náboženských rituálů s nadšením pro antické pohanství a satanismus. Dekadence šokovala tím, že stavěla na výsluní prostitutku, vedle toho však oslavovala pannu, světici. Programově zdůrazňovaná chorobnost umění ostře kontrastovala s touhou dekadentů, aby byli slyšeni, aby svými díly prorazili bariéru osamělosti.²⁴

Syntetismus

Syntetismus slučoval metody realismu, impresionismu a symbolismu. Jeho cílem byla „umocněná a celistvá výpověď o světě“. Syntetismus jako program umění na začátku 90. let vyhlásil František Xaver Šalda. Ačkoliv po něm toužil každý, jeho realizace se povedla málokomu.²⁵

Secese (literární)

I když se secese realizovala především jako sloh výtvarný, ovlivňovala jako každý „univerzální“ sloh i literaturu a hudbu.

V *Almanachu secese* uspořádaném mladým Stanislavem Kostkou Neumannem roku 1897 nevytvořili jeho přispěvatelé žádný ucelený umělecký program. (Nutno zde podotknout, že ze starších autorů do almanachu přispěl pouze Julius Zeyer, jehož pozdní dílo je secesí výrazně ovlivněno.)

Za hlasatele secesních názorů lze považovat časopis *Volné směry* (vydáváný od 1896), jehož redaktory byli František Xaver Šalda a výtvarníci Stanislav Sucharda (sochař) a Jan Preisler (malíř).²⁶ Podle Šaldy měla secese

²² Srov.: Tamtéž, s. 48-49.

²³ Srov.: Lehár, Jan a kol.: Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 388-389.

²⁴ Srov.: Med, J.: Česká symbolistně-dekadentní literatura. in: *Česká literatura na přelomu století*, 48-49.

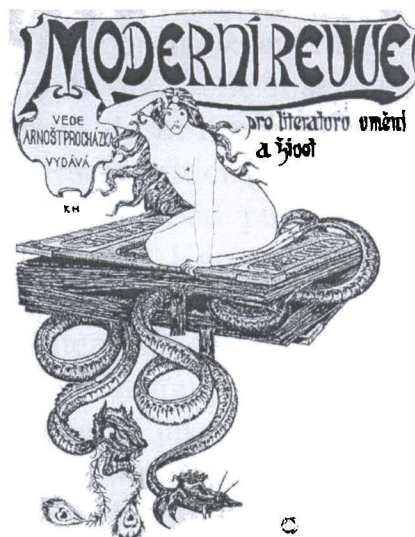
²⁵ Srov.: Lehár, Jan a kol.: Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 389-390.

²⁶ Srov.: Balajka, B. a kol.: Přehledné dějiny literatury 2, Fortuna 1999, s. 29.

znamenat nový sňatek umění a života, nové posvěcení všedního dne. „Chceme nový styl... Nový sňatek umění a života, nové posvěcení všedního dne, novou jednotu krásy a práce. Chceme vlastní nový jazyk, novou řeč tvarovou.“²⁷

Literární secese je rovněž jako secese výtvarná založena na ornamentální zdobnosti, kultu přírody a erotiky. Slovy autorů *České literatury od počátku k dnešku* slučovala prvky realismu, impresionismu, symbolismu a dekadentní nálady, přičemž je podrobovala přeladění do zklidnělé, souladné krásy.²⁸

Protože i v literatuře usilovala o ornamentálnost, imaginaci a sugesci, kterých bylo možné dosáhnout především používáním symbolů, lze hovořit o vzájemném prolínání dekadence s uměleckými názory secese. Jaroslav Med dokonce hodnotí toto spojení jako nejtěsnější (viz wagnerovský Gesamtkunstwerk). Secesní dekorativismus a barevnost ovlivňovaly symbolistně-dekadentní literaturu - a naopak - symbolistně-dekadentní literatura poskytovala secesi náměty a tematizovala některé secesní postoje. Snad ani neexistovalo jediné dekadentní téma, které by nebylo secesně ztvárněno. Dandy, častý dekadentní hrdina, je téměř totožný se secesním estétou. Oba snili o syntetickém symbolistním umění, které by umožňovalo odchod do světa snů a únik od měšťáků. A protože byla česká dekadence spjata s *Moderní revue*, nelze se divit, že právě *Moderní revue* chápala secesi jako synonymum modernismu a jako jediné východisko pro obrodu českého výtvarného umění. Sepětí secese s *Moderní revue* se nejvýrazněji projevilo v oblasti knižní kultury, neboť zde mohl být realizován jeden ze základních secesních požadavků - zrušení hranic mezi vysokým a užitým uměním. Uskutečnění tohoto záměru realizovala *Knihovna Moderní revue*, kterou vydával a řídil Arnošt Procházka. Sepětí dekadence se secesí demonstrují i secesně stylizované a ornamentalizující kresby Karla Hlaváčka.²⁹ O symbiózu textu a výtvarného projevu také usilovali František Bílek a Josef Váchal aj.³⁰



Po stránce tematické i do světa literatury vstoupila žena, krásná jako přelud (viz básně Antonína Sovy *Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy* a *Princezna Lyoleja*). Příznačným rysem literární secese byl velký zájem o pohádku, její prvky a motivy, a o mytologické zjevy (viz pohádková dramata, pohádkové motivy v dílech Jana Opolského³¹ aj.).³² V poezii se objevuje obliba

²⁷ Šalda, F. X.: Smysl dnešní tzv. renaissance uměleckého průmyslu. In: *Volné směry* 1903, s. 137-138.

²⁸ Srov.: Lehár, J. a kol.: *Česká literatura od počátku k dnešku*, NLN 2004, s. 478.

²⁹ Srov.: Med, J.: *Česká symbolistně-dekadentní literatura*. in: *Česká literatura na přelomu století*, 61-62.

³⁰ Srov.: Tamtéž, s. 57-58, 69.

³¹ Jan Opolský (1875-1942) – český symbolistní básník a prozaik, viz <http://www.deml.cz/literatura/jan-opolsky>

³² Srov.: Wittlich, P.: *Česká secese*, Odeon 1982, srov. s. 177n.

plynulých zakřivených čar (J. Karásek, O. Březina).

Po stránce jazykové souvisí celková rytmizace věty a verše s neustálým ornamentálním opakováním slov, motivů a hláskových skupin. (*Byl deštivý soumrak a vítr se za řekou bál, a světla se bála a báli se nemocní psi, již bojácně štěkali chvílemi z rozmoklých skal, oh – báli se od včera, báli se do prázdných vsí...* - K. Hlaváček.) Čteme-li tuto báseň, může nám na myslit tanout secesní ornament, představující za sebou jdoucí vlny.

I do literatury pronikl secesní kult hudby. V poezii se prosazovala cizí slova, využívaná rovněž jako hudební motivy.³³

2.3 Umělecká uskupení

Česká moderna

Jako jeden z proudů literárního vývoje se v první polovině devadesátých let formovalo uskupení později známé jako Česká moderna.³⁴ Její program byl ve srovnání s programy ostatních tehdy existujících seskupení nejvšestrannější a nejotevřenější a vyjadřoval v kostce všechno to, k čemu Česká moderna dospěla za čtyři roky svého vývoje. Manifest České moderny vyšel v říjnu 1895 v časopise *Rozhledy*. „Byl pokusem o estetickou a občanskou koncepci nemalé části literární generace 90. let, pokusem, který sice vnějškově vzal vzápětí za své, ale z jeho vnitřního obsahu žila většina zúčastněných umělecky i lidsky často po zbytek svého života.“³⁵ Sešli se zde spisovatelé (Otokar Březina, Antonín Sova, Vilém Mrštík, Josef Karel Šlejhar a autor textu prohlášení Josef Svatopluk Machar), literární kritici (František Václav Krejčí, František Xaver Šalda, Jan Třebický) a političtí publicisté, orientovaní pokrokově a realisticky (Václav Choc, Eduard Koerner, Josef Pelcl, František Soukup).³⁶

„Svorník obou částí - moderny politické a moderny literární - tvořilo pojetí individua. Proti dosavadní šedivosti, průměrnosti a eklekticismu jak v umění, tak v politice stavěl Manifest svou představu tvůrce jako originální a neopakovatelné osobnosti. „*Individualita nade vše, žitím kypící a život tvořící*.“³⁷ U ní začínala obroda, ona byla zárukou trvalých hodnot. Její zrod předpokládal hlubokou vnitřní poctivost, zodpovědnost a trpělivou každodenní práci. Umělecký styl se stal výrazem tvůrčí individuality.“³⁸ Podmínkou projevu tvůrčí individuality byla svoboda názoru a právo na vlastní přesvědčení. Proto Manifest tolik zdůrazňoval úlohu kritiky. Kritika se stala žánrem, který bylo třeba postavit na místo rovnocenné s žánry

³³ Srov.: Slovník literárních směrů a skupin – Ústav pro čes. a svět. lit. ČSAV v Praze a v Brně, Panorama 1983, s. 285.

³⁴ Srov.: Lukeš, Jan; F. X. Šalda a manifest Česká moderna. in: *Česká literatura na předělu století*, s. 24.

³⁵ Tamtéž, s. 23, 31.

³⁶ Srov.: Lehár, Jan a kol. : Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 395 - 396.

³⁷ Lehár, Jan a kol. : Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 396.

³⁸ Lukeš, Jan; F. X. Šalda a manifest Česká moderna. in: *Česká literatura na předělu století*, s. 33, 29.

uměleckými.³⁹

Kritika se uplatnila i v praxi – Moderna odmítla vše, co neodpovídalo jejím vlastním zásadám, a také to, co bylo právě v módě - „rychle se střídající slohové proměny stačil sledovat jen úzký okruh zájemců („předevčírem realismus, včera naturalismus, dnes symbolismus, dekadence, zítra satanismus, okultismus“). Všechny různé kontrastní i navzájem se doplňující směry brala Česká moderna až přehlíživě jako >>efemérní hesla, jež nivelizují a uniformují vždy na několik měsíců řadu literárních děl a po nichž opičí se literární gigrlata<<.“⁴⁰

V dalším z bodů Manifestu Moderna vyhlásila odvrát od ruchovsko-lumírovského novoromantismu a od uměleckého realismu. „Pravdu realismu označila za pravdu vnější. Sama se přihlásila k pravdě „vnitřní“, jejímž zdrojem je osobnost: „Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, již je normou jen její nositel – individuum.“ Posun od pravdy vnější k pravdě vnitřní radikálně proměnil představu českosti umění.“⁴¹ Moderna odmítla klást důraz na českost uměleckého díla jako rozhodující normu jeho kvalit. Měřítkem pro ni byla tvůrčí originalita, nesoucí s sebou národní charakter jako samozřejmý důsledek: „Buď svým a budeš českým.“⁴²

„V čem se Moderna zásadně lišila od dekadentů, v čem zůstávala věrna předchozímu literárnímu vývoji, byla představa adresáta a přesvědčení o společenské potřebnosti umělecké práce. „Chceme umění,“ čteme v Manifestu, „jež není předmětem luxu a nepodléhá měnivým vrtochům literární módy...“ Česká moderna se nemínila obracet pouze k té části literárního publika, jež se v umění pohybuje a vyžívá, měla naopak na zřeteli čtenáře, jimž literatura pomáhá orientovat se v soudobém světě. Zdrojem takového umění a zárukou jeho účinku mohla být jediné silná osobnost, zúčastněná v tvorbě s maximální obětavostí: >>Umělče, dej do svého díla svou krev, svůj mozek, sebe – ty, tvůj mozek, tvá krev bude žít a dýchat v něm, a ono žití bude jimi.<<“⁴³

Rozhodný postoj zaujala Česká moderna k mladočeské straně. Ve vztahu k ní se přidržela Masarykova hodnocení z *České otázky a Naší nynější krize*. Podle něho mladočeši nedokázali důstojně převzít dědictví staročeků a jejich bezkoncepční program se zcela rozplynul. Objevují se zde i jiné výtky - mladočeská politika je výnosná živnost, honba za kariérou a „bengálová produkce“, místo aby se myslilo na vzdělání lidu. Mladočeši se zřekli pokusů o řešení sociální otázky, obrátili se zády k dělnictvu, neusilovali o souznění s německými krajany, nezajímali se o emancipaci žen. Proto se od nich mladá generace odvrací a požaduje, aby „blahobyt a spokojenost společenská rozšířila se do všech kruhů i vrstev“. Staví se za všeobecné hlasovací právo

³⁹ Srov.: Tamtéž, s. 33; srov.: Lehár, Jan a kol. : Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 396.

⁴⁰ Lehár, Jan a kol. : Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 397.

⁴¹ Tamtéž, s. 396.

⁴² Lehár, Jan a kol. : Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 396, 397.

⁴³ Tamtéž.

a distancuje se od státu, který potlačuje jiné názory, manipuluje s voliči a nevede k toleranci a spolupráci ve jménu pokroku.⁴⁴

Kdysi opakované námitky proti Manifestu pro jeho nejasnost, rozpornost a nehotovost dnes neobstojí. „Právě ona „mlhavost“, přesněji všeobecnost, byla základní součástí umělecké koncepce české moderny, usilující o řešení principiálních otázek umění a života, nikoli o stanovení konkrétních jednoznačných předpisů a norem. O nejasnosti a rozpornosti nemůže být řeči tam, kde se naopak setkáváme s jednou z nejpodnětnějších formulací vztahu člověk, literatura, společnost.“⁴⁵ S jistotou lze tedy podle Jana Lukeše říci, že příčinou rozpadu Moderny nebyla nedotaženost a nedomyšlenost jejího prohlášení, nýbrž nepřekonatelné politické rozpory.⁴⁶

Katolická moderna

Vývojové proměny 80. a 90. let zasáhly také katolicky orientovanou literaturu, která si dosud nekladla žádné vyšší umělecké cíle a spokojovala se především s beletrií určenou lidovým vrstvám. V poezii dosud převažovaly didakticko-mravoučné verše nebo verše folklorně ohlasového typu. Také próza reprezentovaná historickou povídkou nepřekračovala průměr lidových četby. Srovnání této tvorby s dílem lumírovců přivedlo mladou katolickou inteligenci už koncem 80. let k zamyšlení nad stavem české katolicky orientované literatury. To podpořil i obnovený zájem o scholastickou filozofii a estetiku Tomáše Akvinského.

Střediskem nových snah se v Čechách stalo benediktinské opatství v Rajhradě, kde začal vycházet v roce 1884 časopis *Hlídky literární*, věnovaný novotomistickému studiu i kritickému sledování soudobé české a cizí literatury. Ze skupiny vytvořené okolo časopisu vzešla myšlenka na obrodu katolické literatury, již se chopili mladí spisovatelé-kněží, zejména Sigismund Bouška, Karel Dostál Lutínov, Xaver Dvořák a další. Tato skupina nazvaná Františkem Václavem Krejčím Katolická moderna, poprvé literárně vystoupila almanachem *Pod jedním praporem* (1895), do něhož přispělo padesát autorů. Vzápětí si skupina založila svůj časopisecký orgán *Nový život* (1896 – 1907). Jeho vydavatelem a redaktorem byl Karel Dostál Lutínov, autor článku *Co jest poezie* (Niva, 1895), který byl chápán jako program Katolické moderny.

Katolická moderna se snažila svou literární práci přiblížit soudobým uměleckým směrům (z tohoto důvodu publikovala řada jejích příslušníků v *Almanachu secese*), a tím se začlenit do evropské literatury. Ale názory na to, jak to provést, se různily. Většina členů byla až příliš silně spjata s předchozím ohlasovým modelem literatury a navíc nad požadavek umělecké individuality stavěla víru v Boha. Tím se uzavíraly možnosti tvůrčího dialogu

⁴⁴ Srov.: Lehár, Jan a kol. : Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 397-398. A srov.: Lukeš, Jan: F. X. Šalda a manifest Česká moderna. in: *Česká literatura na přelomu století*, s. 34.

⁴⁵ Lukeš, Jan: F. X. Šalda a manifest Česká moderna. in: *Česká literatura na přelomu století*, s. 35.

⁴⁶ Srov.: Tamtéž.

s nastupující básnickou generací. Kromě uměleckých cílů chtěla Katolická moderna mezi lidmi prohloubit cyrilometodějské tradice a pomoci reformovat církev.

K nejvýznamnějším představitelům Katolické moderny patřili: Xaver Dvořák (1838 – 1939), Sigismund Bouška (1867 – 1942), Karel Dostál Lutínov (1871 – 1923), Jindřich Šimon Baar (1869 – 1925) a zpočátku do Nového života přispívali i Julius Zeyer a Otokar Březina.⁴⁷

Moderní revue

Hlavním časopiseckým orgánem české symbolistně-dekadentní literatury se stala *Moderní revue*, kterou založil v roce 1894 Arnošt Procházka. Moderní revue usilovala o to stát se centrem veškerých českých modernistických snah. Svědčí o tom založení *Knihovny Moderní revue*, vznik *Intimního volného jeviště*, vydání *Almanachu secese*, činnost přednášková, grafická tvorba aj.

Základ skupiny tvořili Arnošt Procházka a Jiří Karásek ze Lvovic, její hlavní programoví mluvčí a literární kritikové. Tuto dvojici doplňovali Karel Hlaváček a Hugo Kosterka. Do prvních ročníků *Moderní revue* přispívali téměř všichni mladí literáti zaujatí pro nový typ umělecké tvorby.

Arnošt Procházka se snažil profil časopisu utvářet tak, aby literární dílo otištěné v *Moderní revue* bylo „zcela moderní a svrchovaně umělecké“. To v praxi znamenalo být co nejbližší k evropské symbolistně-dekadentní literatuře. Toto kritérium platilo i u překladů, které tvořily podstatou náplň *Moderní revue*.

Symbolistně-dekadentní skupina okolo *Moderní revue* neměla žádný ucelený umělecko-ideový program, jímž by se manifestovala. Avšak její hlavní představitelé sdíleli jednu zásadu - negaci bezmála veškeré dosavadní české umělecké tvorby i všech hodnot. Sám pojem literární dekadence nebyl v *Moderní revue* nikdy závazně definován; pro Arnošta Procházku byl identický s pojmy individualismus, aristokratismus a anarchismus, přičemž jej chápal jako jedinou možnou myšlenkovou základnu pro tvůrce pohrdajícího realitou. Takovému tvůrci nezbývalo nic jiného než odvrát od této reality a odchod do snů, „do své pravé vlasti“, kde „prožije v obraznosti to, čeho nemá ve skutečnosti“.

Z úvah a literárních kritik Arnošta Procházky, Jiřího Karáska ze Lvovic aj. můžeme odvodit několik základních principů symbolistně-dekadentní literatury. Umění nemělo zobrazovat objektivní realitu, ale mělo hledat inspiraci ve vlastním nitru. Umělec, uzavřený do své samoty, měl vše vnímat prostřednictvím svých estetických prožitků, protože mimo oblast „Umění“ nebylo žádných skutečných hodnot. Absolutizace subjektu, vypjatý individualismus, estetizace vztahu ke skutečnosti, snaha po originalitě a aristokratické výlučnosti, požadavek volné lásky a legitimacy homosexuality byly další podstatné rysy symbolistně-dekadentní literatury.

⁴⁷ Srov.: Med, J.: Česká symbolistně-dekadentní literatura. in: *Česká literatura na přelomu století*, s. 45n.

Požadavek originality byl společný celé nově nastupující generaci; v symbolistně-dekadentní literatuře se však stal jedním z hlavních kritérií hodnocení tvorby. Originalitou se zdůvodnila jakákoliv nepatřičnost, exotičnost či bizarnost. S ideou originality úzce souvisel požadavek určité chorobnosti umění: nejvyšších hodnot mohl dosáhnout jen jedinec s chorobnou senzibilitou, trpící při každém dotyku skutečnosti. Teoretikové Moderní revue chápali psychickou narušenost člověka jako znak uměleckého vyvolení, jako předstupeň geniality.

Tento postoj k přirozeným hodnotám šokoval nesporně čtenáře a tím prohluboval osamělost dekadentů. Ta vedla ještě k vypjatějšímu individualismu, přecházejícímu až v aristokratismus. Umělec rezignoval na celou společnost a uzavřel se do svého vlastního světa. Aristokratismus určoval výběr exkluzivních témat, motivů a autostylizací, jimiž tvůrce demonstroval svoje pohrdání společností. Samota byla chápána jako hrdý úkol, i když umělci po kontaktu s kolektivem v podstatě toužili. Tuto rozporuplnost si lze vysvětlit snahou proměnit výchozí dekadentní negaci v budoucí klad.

Symbolistně-dekadentní próza chtěla být „příběhem duše“ a vyznačovala se bezdějovostí a silným lyrismem. Z žánrů převažovala báseň v próze. Román byl spíše výjimkou (*Gotická duše* J. Karáska ze Lvovic). Hlavními hrdiny byli výjimeční, abnormálně citliví nebo psychicky rozvrácení jedinci, psychologická analýza jejich duševních pochodů pak tvořila hlavní náplň děl.

Výlučnost symbolistně-dekadentních stanovisek a nezájem o typicky české problémy vyvolaly nesouhlas u současníků, zejména u Františka Václava Krejčího a Františka Xavera Šaldy. Kritika dekadentům vytýkala přílišnou uzavřenost do světa snů, tudíž neschopnost vytvořit něco, na čem by se dalo dál stavět. Po roce 1900 se k původnímu programu hlásila už jen hrstka mladých spisovatelů. Epilog za symbolistně-dekadentní literaturou tvoří dílo Miloše Martena.⁴⁸

2.4 Ohlédnutí za generací devadesátých let

Posledních pár teček za literární modernou. Co převratného vnesla generace devadesátých let do české literatury? Především kult subjektu a subjektivity, umění a umělce.

Spisovatelé odmítli realismus a naturalismus s jejich zaměřením na věrohodný obraz světa, stejně jako časovou i příčinnou motivaci příběhu. Spoléhalí na náhody, instinkty, intuici, na asociace, vize a symboly. V čtenáři hledali spřízněnou duši, oslovovali jeho obrazotvornost a posilovali jeho touhu po nových obzorech. Místo času lineárního, historického, vyzdvihovali čas cyklický v různých podobách. Hlavní pozornost ovšem věnovali času psychickému, tj. subjektivnímu prožitku času. Z období byly nejoblíbenější chvíle přechodu, tj. podzim a jaro, které symbolizovalo nový počátek a tedy

⁴⁸ Srov.: Med, J.: Česká symbolistně-dekadentní literatura. in: *Česká literatura na přelomu století*, s. 58n.

i nové umění.

Z druhových principů si nejvíce cenili lyričnosti, která prostupovala epiku i drama. Vznikla lyrizovaná próza, lyrizované drama. Proměnil se i vztah poezie a prózy. Verš se přibližoval próze, uvolňoval. Vznikl volný verš, který obohatil možnosti poezie. Ve velké míře vznikala básnická próza, stejně tak i báseň v próze. Josef Svatopluk Machar oživil veršovaný román.

Smysl pro symboly a mýty vynesl od devadesátých let na výsluní pohádku, kterou se tehdy nerozuměl jen určitý žánr výpravné epiky. Pojmu se užívalo i jako synonyma pro ideální, vytoužené (nebo ztracené), pro neskutečné, sněné či tušené. Pohádce se soustavně věnoval Václav Tille (1867 – 1937). Působil jako sběratel, komparatisticky zaměřený literární historik a editor (vydal poprvé knižně Erbenovy *České pohádky*, 1905). Stvořil moderní české pohádky pro dospělé (*Pohádka o třech podivných tovaryších*, *Letní noc*, *Strnadovy povídky*). Novoromantikům, symbolistům i secesi vyhovovalo pohádkové drama, neboť vytvářelo prostor k vyjádření nadčasovosti v lidském životě.

Prestižním žánrem zůstal prozaický román. Byl ovšem minimálně dějový a byl založen na vztahu hrdiny a prostředí nebo na hrdinových prožitcích. Podobal se galerii obrazů. Takovými „malířskými hodnotami“ se vyznačují kupříkladu romány Viléma Mrštíka (Mrštík byl kolem roku 1882 pevně rozhodnut jít studovat na malířskou akademii do Prahy, potom do Mnichova). Jindy jsou místa děje jen více či méně prokreslenou kulisou pro dlouhé rozhovory postav, jež se přou o dobové politické a filozofické problémy (*Ivův román* Antonína Sovy, *Konec Hackenschmidův* Viktora Dyka, *Milenky Růženy Svobodové*).

Hojně se psaly povídky, neboť se dobře umisťovaly v novinách a časopisech a mohly rychle reagovat na proměny estetických norem.⁴⁹

2.5 Počátek století

Ačkoliv většina děl, jimiž se práce zabývá, vznikla na přelomu století, je nutné připomenout i literární dění počátku nového století.

Přelomem, který odlišuje moderní českou literaturu 20. století od starší, není rok 1900, ale již předchozí desetiletí, jak je patrné z uvedených charakteristiky literatury sklonku století. Devadesátými léty se datuje počátek moderní české literatury. Tehdy se české literární dění vymanilo z povinné služby národu a konečně dosáhlo evropské úrovně.⁵⁰

Na počátku století se stále prohlubovala orientace na Francii, Rusko i severní Evropu, projevovaná hojnými překlady. Po překladech se ale nyní chtělo nalezení tzv. jazykového klíče v českém kontextu, což prakticky znamenalo hledání takových výrazů, jež v českém jazyce působí obdobně jako originál. Toto hledání s sebou přineslo posun k větší sdělnosti,

⁴⁹ Srov.: Lehár, J. a kol.: Česká literatura od počátku k dnešku, NLN 2004, s. 400-403.

⁵⁰ Srov.: Tamtéž, s. 447.

přirozenosti a mluvnosti jazyka, sklon k barvitosti a neotřelosti. Samozřejmě byla i nadále znalost autorů německých, rakouských a zvláště autorů německy psané literatury v Čechách a na Moravě.

V prvních letech nového století se uzavírá život i dílo velkých básníků lumírovských a ruchovských: Julius Zeyer zemřel r. 1901, Svatopluk Čech roku 1908, Jaroslav Vrchlický a Josef Václav Sládek umírají v roce 1912. V tomto čase již povolilo napětí bojů mezi staršími a mladšími literáty z 90. let, jak roku 1902 konstatuje i *Moderní revue*: „Břítčnost prvotního zápasu se otupila, nadešla doba smírů a dohod.“

Básníci České moderny vytvořili na počátku století vrcholná díla. Roku 1901 vychází Macharova *Golgata*, v témž roce Březinovy *Ruce* a po dvou letech jeho eseje *Hudba pramenů*. Sovovi na přelomu století vychází sbírka *Ještě jednou se vrátíme* (1900), později Sova publikuje hořkou milostnou poezii *Lyrika lásky a života* (1907).

Do uměleckého dění vstupuje nová generace, k níž patřili autoři narození na konci let sedmdesátých a na počátku let osmdesátých – Viktor Dyk, Karel Toman, Fráňa Šrámek, Jiří Mahen, František Gellner, Josef Mach a další. Opouštějí dekadentní postoje, estetismus, aristokratismus i odpor ke konvencím, a tak vzniká nová poetika, která měla odstranit rozdělení mezi uměním a obyčejným životem (tento požadavek byl již v podstatě zahrnut do *Almanachu secese*). Velký obdiv si svou prostotou, ironií, zážitkovou lyrikou a sociální útočností získal Heinrich Heine. Dává se přednost realitě, prožitku a osobní výpovědi, nastává obrat k obyčejné podobě současnosti, pojmenování již nebývá metaforické, upřednostňuje se jednoduché členění strof, pravidelný rytmus a rým, ve verších často najdeme písňovost.

Tomanovská generace, obdobně jako generace předcházející, zůstávala nesmiřitelná vůči soudobé společnosti a měšťanskému světu. Výrazem toho byl její bohémský životní styl, odpor vůči autoritám, tradiční morálce i spořádané existenci. Sami se proto nazvali buřiči a jejich ideologií se zpočátku stal anarchismus (do r. 1907) s požadavkem volné lásky a osvobození ženy. Žena měla být nyní přirozená a pozemská, měla být ztělesněním přírody (podobně jako ve výtvarném umění).⁵¹

Básníci tohoto období také mají svůj sen, ale ten je umístěn do života. Nyní se sní o krásnějším životě, a aby byl tento sen o kráse uskutečněn, jsou třeba statečnost, odvaha, činy, smysl pro velikost v jednání, schopnost vyjádřit lidskou opravdovost a lidskou touhu.⁵²

V próze byla situace značně odlišná. Na počátku 20. století se stále ještě hojně četla díla prozaiků narozených před padesáti i více lety: Jirásků, Wintra, Herbena, Ráise, Holečka aj., kteří v té době psali či dokončovali svá vrcholná díla, zaměřená na každodenní život nebo na střetávání různých pohnutek lidského jednání. V žánrech převládaly realistické obrazy s historickou a venkovskou tematikou. Podle většiny čtenářů právě uvedení autoři

⁵¹ Srov.: Lehár, J. a kol.: *Česká literatura od počátku k dnešku*, NLN 2004, s. 452-464.

⁵² Srov.: Vodička, Felix: *Literatura počátku 20. století*. in: *Česká literatura na předělu století*, s. 125.

reprezentovali současnou literaturu. Zároveň se začíná rozšiřovat i literatura humoristická, lidová a zábavná a v souvislosti s oživením emancipačních snah se proměňuje ženská próza.⁵³

3. Secese jako umělecký styl (1890-1905)

„Jádrem secese nebyl pesimismus a dekadence devadesátých let, které vyznačily její začátky spojené s odmítnutím a negací starého světa „úpadkových“ uměleckých hodnot, ale smysl pro novou tvorbu. Secesní pokus o nový styl byl vlastně pokusem o znovustvoření uměleckého světa a jako hlavní prostředek této základní obnovy vystávala myšlenka návratu k původním, nefalšovaným zdrojům umělecké tvorby. V tom smyslu také hovořili řečníci secese o nové jednotě umění a života. Zdroje byly přitom zprvu hledány v přírodě, ale postupně bylo stále zřejmější, že jde hlavně o způsob pojmání přírody ze strany tvůrčího individua...“⁵⁴

Pojem secese bývá vymezován a chápán hned několika způsoby. Petr Wittlich, odborník na českou secesi, ji chápe poněkud širěji, než jak bývá secese obecně charakterizována. Vidí ji jako umělecké hnutí a celek tehdejšího moderního umění, jako jednotu tří tendencí: naturalismu, symbolismu a ornamentálního dekorativismu. Nutno dodat, že naturalismus v jeho pojetí znamená především vztah k přírodě, neposkvřené lidskou civilizací, která tvůrce vyvede z dosavadní kramářské koncepce umění, neboť v umělecké tvorbě 2. pol. 19. století bylo vše dovoleno a salóny zahltala záplava pláten a soch. Symbolismus pak poskytoval námět či motivy a ornamentální dekorativismus přinášel formální zpracování. Dohromady tyto tři tendence měly tvořit jednotu umění a života.⁵⁵

Častěji bývá secese vymezována zejména pomocí svých formálních znaků jako styl se silnou dekorativní složkou, hledající inspiraci, obrodu umění a života v přírodě. Při pátrání po významu slova můžeme najít i autory, kteří za secesi považují dobu jejího vzniku, a když o ní hovoří, hovoří o konci 19. a počátku 20. století.

Secese byla posledním mezinárodním uměleckým slohem, který vtiskl podobu všem uměleckým projevům od architektury, přes sochařství, malířství, grafickou tvorbu až po umělecké řemeslo, tedy až po předměty každodenní potřeby. Pronikla do literatury, odrazila se v hudbě, divadle a tanci, vytvořila módu a životní styl. V každé zemi nabývala rozličných podob, srovnáme-li například české secesní památky s památkami maďarskými či ruskými, zjistíme, že tamní secese využívala mnohem více folklorní prvky a ornamentiku. Podobný výsledek dostaneme při porovnání

⁵³ Srov.: Lehár, J. a kol: Česká literatura od počátku k dnešku, NLN 2004, s. 47.

⁵⁴ Srov.: Wittlich, Petr: Česká secese, Odeon 1982, s. 201.

⁵⁵ Srov.: Wittlich, Petr: Česká secese, Odeon 1982, s. 19n.

skotské secese, jejímž synonymem je Glasgow, s francouzským střediskem nového umění – s Nancy...

U nás se pro umění přelomu 19. a 20. století užívá nejčastěji termínu secese, ačkoliv se proti němu soudobí čeští umělci ohrazovali a spojovali ho s uměleckou modernou vídeňskou.⁵⁶ V závěru 19. století vystoupili mladí umělci z oficiálních uznávaných skupin a začali tvořit vlastní uskupení označované jako secese, tj. odchod. Poprvé se tak stalo v Mnichově r. 1892, roku 1897 se ustavila další Secese ve Vídni a o rok později následovala Nová secese v Berlíně jako reakce na skandál okolo výstavy děl E. Muncha...⁵⁷ Mladí čeští umělci poprvé oficiálně vystoupili na veřejnosti v únoru roku 1898 kolektivními výstavami *Spolku výtvarných umělců Mánes*, ale již dlouho předtím byli seznámeni s moderním děním v uměleckém světě i s novým dekorativním stylem, a to jak pomocí hojného počtu běžně dostupných výtvarných periodik, tak i prostřednictvím vlastního časopisu *Volné směry*, vydávaného od r. 1896. V roce 1897 se v Praze konala výstava děl Alfonse Muchy, jehož dekorativní styl Art Nouveau už v té době nabyl vyzrálé podoby, a k rozšíření slohu také významně přispívala pražská Uměleckoprůmyslová škola či cesty umělců do Mnichova nebo Paříže, města světa.⁵⁸

Existuje mnoho názvů, v dnešní době synonym, jimiž se označuje secesní umění. Mnichovský týdeník *Jugend* (zal. r. 1896) s sebou přinesl pojmenování *Jugendstil*, vztahující se zprvu jen na umělecké řemeslo. Ve Francii se nové umění šířilo pod názvem *Art Nouveau* (podle pojmenování obchodu s uměleckými předměty Sigrieda Binga). Anglický výraz pro secesi je *Modern style*, španělský *Style Modernista*. Kromě zmíněných pojmenování se používala ještě jiná: ve Francii *Style 1900* (pod dojmem Světové výstavy v Paříži roku 1900), *Styl Guimard*, *Style Métro*, *style Mucha*; v Anglii *The New Art*, *The New Style*, *The Wavy Line*, *The Neo-floral Style*; v Belgii *Movement belge*, *Ligne Belge*, *Le style de Ving*t nebo *Style Horta*; v Německu: *Studiostil*, *Belgische Linie* nebo *Belgischer Bandwurm*...

Snaha najít cestu z historizujících slohů a požadavek novosti a modernosti vedly v 90. letech 19. století ke zrodu umění secese. „Příroda byla opět prohlášena za věčnou a nejspolehlivější učitelku každého pravého umění, nabízející novou možnost obrody a ukazující novou cestu z dosavadního úpadku.“⁵⁹ Nešlo o pouhé studium přírodních motivů a jejich následné převzetí, ale každý umělec si měl z přírody vybrat to, co mu bylo nejbližší, a to zpracovat do podoby ornamentu. Píše o tom Karel Vítězslav Mašek⁶⁰

⁵⁶ Srov.: Tamtéž, s. 9-10.

⁵⁷ Srov.: Tamtéž, s. 7n.

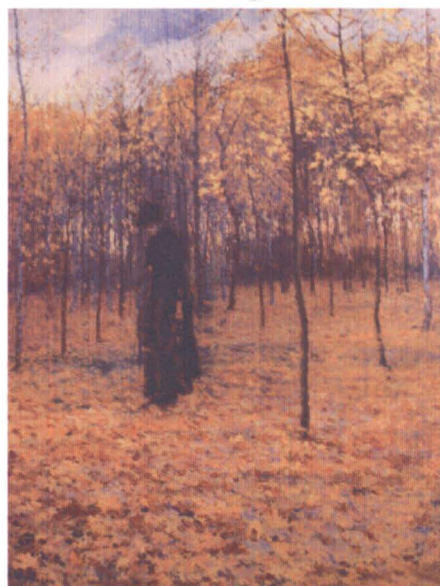
⁵⁸ Srov.: Wittlich, Petr: *Secesení Prahou*, Karolinum 2005, s. 15-16.

⁵⁹ Srov.: Wittlich, Petr: *Česká secese*, Odeon 1982, s. 7.

⁶⁰ Karel Vítězslav Mašek (1865-1927) – český architekt, malíř, návrhář, představitel symbolismu a secese. Nejprve studoval na Akademii v Praze, poté spolu s Alfonsem Muchou a Luděkem Maroldem v Mnichově, následně v Paříži na Académie Julián, roku 1897 výstava v Praze, o rok později profesorem dekorativní malby a ornamentálního kreslení na pražské Uměleckoprůmyslové škole. Srov.: Wittlich, P.: *Česká secese*, Odeon 1982, s. 402.

v časopisu *Dílo* v roce 1903.⁶¹

Návrat k přírodě byl základním secesním principem, který určoval celkový charakter nového umění. Obraz secesní krajiny zrcadlil náladu svých tvůrců (např. Antonín Slaviček⁶² - *Břízová nálada*), nejoblíbenějšími obdobími se staly jaro a podzim, či přechodné stavy dne, ráno nebo večer.⁶³ Podíváme-li se ostatně právě v tuto dobu do okolní krajiny, nebudeme se asi divit, proč si secese vybrala právě podzim. Z té nádhery barev stromů oči přecházejí a každý musí uznat, že je to nadmíru krásné a estetické, podobně i jaro, probouzející přírodu a přinášející tolik oblíbené květy s omamnou vůní, nový začátek, tedy i nové umění. S prožitkem krajiny se rovněž spojuje secesní lyričnost a snovost...



Rozvoj přírodních věd koncem 19. století a zejména zdokonalení mikroskopu pomocí kondenzátoru r. 1872 umožnily poznat dosud takřka neznámý svět mikrokosmu. Také kvůli tomu nové umění milovalo primitivní a amorfní organismy (medúzy, měňavky, chobotnice aj.) či bizarní svět hmyzu. „Neskonale elegantní a extravagantní tvary těchto prapodivně zvučících perleťově zbarvených živočichů se staly předlohami pro celou řadu secesních ozdob a šperků. Marnotratná barevnost křídel motýlů a vodních vážek, perleť chitinových krunýřů různých brouků, raků, pavouků a jiného hmyzu přesně odpovídala secesnímu smyslu pro delikátní kolorit.“⁶⁴ Ale třeshňové květy, lekníny, kosatce, pávy, motýly a vážky s sebou přinášelo především japonské umění, rozšířené a obdivované v Evropě již od dob impresionismu (viz níže), jež se stalo jedním ze základních inspiračních zdrojů secesního umění.⁶⁵

Secesní květinou se stala lilie, umělce poutala svým vysokým štíhlým stvolem a úzkými, ostře konturovanými listy. Symbolizovala čistotu a cudnost. Z dalších květů dávala secese přednost těm, které se dají snadno rozložit do plochy, jako např. kosatec, kala, mák nebo leknín; i ony se staly symbolem, často erotickým. Podobná symbolika vládla i u secesních zvířecích motivů. Nejčastěji zobrazováni byli ptáci, zejména labuť a páv, pro svou určitou exkluzivnost, vznešenost i erotický podtext. Ženě doby secese bude věnována ještě pozornost, to ona svou krásou a přirozeností měla vyvést

⁶¹ Srov.: Tamtéž, str. 161n.

⁶² Antonín Slaviček (1870-1910) – český malíř, žák Julia Mařáka. Studoval také v Mnichově, od roku 1898 vystavoval se SVU Mánes, roku 1900 dostal bronzovou medaili na Světové výstavě v Paříži. Zpočátku byl ovlivněn realismem, poté francouzským impresionismem, v jeho díle nechybí ani dekorativní stylizace. Častým námětem jeho děl je krajina na Vysočině - pobýval často v Kameničkách. Roku 1909 dostal mrtvici, a protože již nemohl malovat, o rok později spáchal sebevraždu. Viz - http://cs.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_Slav%C3%ADk a srov.: Wittlich, s. 404.

⁶³ Srov.: Wittlich, Petr: Česká secese, Odeon 1982, s. 61n.

⁶⁴ Fahr-Beckerová, Gabriele: Secese, Slovart 1998, s. 12.

⁶⁵ Srov.: Millerová, Judith: Secese, Noxi 2004, s. 12.

umění i život z krize, ona zahalená do vln svých vlasů, pradávného erotického symbolu, ona v tanci tak krásná (např. americká tanečnice Loie Fullerová).⁶⁶

Za nejdůležitější znak secese bývá – jak už je zmíněno na jiném místě – považován ornament, který neměl jen estetickou funkci. Svým pozvolným rozvíjením měl symbolizovat hledání vnitřní jednoty v umění, rozšiřováním a zužováním v ohybech se poté měl spojovat s plochou a výtvarně ji oživovat a tvořit s ní jeden celek. Také symbolizoval přírodní růst, proud života a nekonečnost života v přírodě...⁶⁷ S ornamentem souvisí i secesní záliba v ploše a dále stylizace, upravující vybrané motivy podle zásad proporcionality tak, že jejich výsledná podoba kolísala mezi přepisem reality a ornamentem, jak je již uvedeno výše. K formálním znakům secese se většinou ještě řadí záliba v neobvyklých lomených barvách a využití rozličných materiálů. Harmonicky, či naopak kontrastně uspořádané barvy zdůrazňovaly plochu, vytvářely hlavní účinek secesních interiérů. Co se barevnosti týče, secese upřednostňovala bílou (čistota, nadpřirozenost), zlatou či žlutou (barva slunce a světla, života a radosti), zelenou, fialovou a modrou.

O souhrnném díle – Gesamtkunstwerku – byla krátká zmínka již v části pojednávající o secesi literární, nyní jen doplníme, že o souborné či souhrnné dílo usilovali téměř všichni umělci přelomu století, velkým vzorem jim v tomto směru byl Richard Wagner, jenž spojil hudbu, literaturu a divadlo do velkolepého smyslového zážitku. Podobně i Gustav Flaubert využil v románu *Salambo* synestezie („*Její náušnice měly tvar malých safírových vázek, nesoucích dutou perlu plnou tekuté voňavky. Štěrbínou v perle skanula občas krůpěj a navlhčila její obnažené rameno.*“⁶⁸) a ani čeští umělci nezůstali pozadu – pro inscenaci *Rusalky* Jan Kotěra⁶⁹ navrhl secesní palác, pro Kvapilova *Sírotka* secesní výtvarnou výpravu vytvořil Artuš Scheiner...

Umění secese nemělo dlouhého trvání, květinový dekorativismus byl rychle rozšířen a zkomercializován, čímž se začaly vytrácet jeho původní hodnoty a kvality. Důležitým mezníkem rozvoje secesního hnutí byl rok 1905, kdy se v Praze konala výstava děl Edvarda Muncha a ve Francii se pomalu utvářel kubismus. Mladí umělci začali hledat nové cesty, k nimž jim secese udala prvotní směr, a to zejména svou geometrickou variantou.

O secesním umění by se dalo napsat ještě mnoho a mnoho řádek, ale protože v práci jde především o literaturu a o to, jak se secesní výtvarné vidění do literárních děl promítlo, měla by být uvedena charakteristika dostačující...

⁶⁶ Mráz, B.: Dějiny výtvarné kultury 3, Idea Servis 2000, s. 70-73.

⁶⁷ Srov.: Wittlich, Petr: Česká secese, Odeon 1982, s. 14, 111.

⁶⁸ Fahr-Beckerová, Gabriele: Secese, Slovart 1998, s. 16.

⁶⁹ Srov.: Wittlich, Petr: Česká secese, Odeon 1982, s. 187.

3.1 Žena v době secese



Předěl 19. a 20. století znamená důležitý mezník i v životě ženy. Ženě je umožněno vzdělávání, a tak se začíná pomalu uvolňovat z navykklých konvencí a postupně se uplatňuje v nejrůznějších povoláních, v umělecké tvorbě, stejně jako ve vědě a v politice.⁷⁰

Zobrazování ženy provází umění od jeho samého počátku, dá se tedy zjednodušeně říci, že je staré jako umění samo. Žena bude pro muže vždy trvalým zdrojem inspirace a múzou, žena dokázala nejednoho umělce dovést k vrcholným uměleckým výkonům. Žádné jiné téma se v historii netěšilo – a dodnes se netěší – tak veliké oblibě a zájmu jako

právě žena. Nelze se tedy divit, že i v secesi je žena středem zájmu – žena, která bojuje za svá práva a chce se stát rovnocennou s muži. I ženy umělkyně se v této době mohou již více prosazovat, a tak ovlivňovat umělecké dění (Zdenka Braunerová, Helena Emingerová⁷¹, Růžena Svobodová, Růžena Jesenská aj.). Ženu-umělkyni však ponechávám stranou, pro práci je



důležitější pohled na ženu zobrazovanou umělci.

Na přelomu století se žena stává hlavním uměleckým námětem a spojuje se nyní s prvky do té doby ryze mužskými – esoterikou, duchovnem, meditací, spánkem a smrtí. Stále je ještě zobrazována jako přirozená múza, vyzařuje však mnohem více jemnosti, lehkosti a působí smyslněji, vychází se z národního mýtu, je to utěšitelka přirozeně krásná s plnými tvary

(Mánesova Josefina, někdy ženy na plátních Hynaisových, Ženíškových, Muchových, Úprkových aj.).⁷²

Secese zobrazuje ženu nejčastěji dvěma způsoby. Ten první představuje dívku, nadpřirozeně krásnou, se světlou až průsvitnou pokožkou, běloučkou jako labuť (např.: Michail Vrubel – *Labutí princezna*), s dlouhými zvlněnými světlými vlasy. Tato víla (světica, panna) se často vznáší nad zemí (viz Preislerův *Polibek*, Švabinského *Splynutí duší*, Hynaisova *Zima...*), je oděna do lehkých šatů, zdobí ji květy, lilie, máky, kosatce, luční



⁷⁰ Srov.: Vydrová, Jiřina: Žena doby secese, UMPRUM 1977, s. 11.

⁷¹ Helena Emingerová (1858-1943) – česká malířka a grafička, patřila k tzv. Druhé generaci českých malířek, je označovaná za průkopnici sociální grafiky. Pocházela z pražské intelektuální rodiny, z níž se proslavila i její setra Kateřina, hudební skladatelka. Viz http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1002421

⁷² Srov.: Katalog výstavy Žena a secese - www.secese.obrazar.com/ob-secese

kvítí aj., leckdy také drahé kameny a byzantské šperky - to zejména na obrazech Alfonse Muchy. Bývá často postavou pohádkovou či legendární (Stanislav Sucharda – *Plaketa z cyklu k Povídce o panně krásné Liliáně*, Jan Preisler - *Podzim, Rytíř a víla*; Max Pirner – *Pohádka o krásné Meluzíně, Víly u pramene* aj.). Je obklopena přírodou, stromy, jezery (Karel Špillar – *Dívky tančící v přírodě*). V takovém obraze ženy můžeme spatřovat secesní touhu po návratu k přírodě.



Druhý typ vyobrazení představuje ženu osudovou, démonickou, femme fatale, ženu jako ztělesnění zla a sexuality.⁷³ Proč? Na přelomu století začaly být vztahy mezi oběma pohlavími vnímány zejména v rovině smyslové, souhlasně s tímto pohledem nabyla erotická symbolika rostlinné a zvířecí podoby. „Dekadence rozdmýchala skryté vášně, dala smyslnosti společenský placet a uvedla ji do salónů, estetizovala lascivnost, neřest a obscenitu zahalila pláštěm umění.“⁷⁴ Slovo žena nabývá tedy v secesi i nebezpečného obsahu, je to nejen víla, ale zároveň zlý a animální tvor, který

požírá a zotročuje muže, je to vraždící Judita, svádějící upír a v nekonečném tanci vířící Salomé, která bez ustání pokouší a ohrožuje silné pohlaví.⁷⁵ I tady dochází k prolínání secese se symbolistně-dekadentním hnutím, proto jsou nejtypičtějším představitelkami druhého typu biblická Salomé (obraz Gustava Moreaua *Salomé* inspiroval Oscara Wilda k stejnojmenné dramatické básni, jež podnítila obrazy G. Klimta, A. Beardsleye, F. Khnopffa se stejným námětem) nebo Judita (Gustav Klimt – *Judita s hlavou Holofernovou*). V literatuře obraz ničivé síly erotických vášní podávají např. méně známí autoři jako Karel Sezima⁷⁶ (*Pasiflóra* 1903) či Petr Kles.⁷⁷



⁷³ Srov.: Mráz, B: Dějiny výtvarné kultury 3, Idea Servis 2000, s. 70-73.

⁷⁴ Fahr-Beckerová, Gabriele: Secese, Slovart 1998, s. 17.

⁷⁵ Srov.: Tamtéž.

⁷⁶ Karel Sezima (1876-1949) – prozaik a literární kritik, zpočátku inspirován symbolistně-dekadentní literaturou, poté se ve svých dílech zabýval zejména psychologii senzitivních jedinců, podstatnou složku jeho próz tvoří partie evokující krásu rodného Brdská. Od r. 1909 se věnoval literární kritice. Srov.: Menclová, V. a kol.: Slovník českých spisovatelů, Libri 2000, s. 574.

⁷⁷ Petr Kles (1869-1916) – prozaik, autor dekadentních próz, jejichž hlavními hrdiny jsou psychicky vyšinutí jedinci, kterým se sex stává osudným. Srov.: Med, J.: Česká symbolistně-dekadentní literatura. in: Česká literatura na přelomu století, s. 89.

Žena v díle Alfonse Muchy

Vyslovíme-li slovo secese, snad každému vytane na mysli jméno Alfonse Muchy. Alfons Mucha však sám sebe nepovažoval za příslušníka žádného uměleckého stylu.⁷⁸ Jana Brabcová o jeho stylu píše: „Samostatně stojící ženská figura je zasazena svébytně ve svém čase do charakteristické krajiny. V zasněných pózách, teatrálních gestech, rozevlátá; krásné tělo zahaluje a odhaluje, jakož i dynamické linie, konturující siluety figur, manifestující již hotový charakteristický styl Muchův...“⁷⁹ Nelze popřít, že Muchovy ženy jsou opravdu nádherné, i když se někomu mohou dnes jevit kýčovitě. Porovnáme-li s obrazy jeho vlastní fotografie dívek, které mu stály modelem, zjistíme, že jeho krásky jsou personifikací krásy ideální. Ale neměli bychom pro ně opomíjet ostatní Muchovu tvorbu, která má mnoho podob stejně jako ženy, které zobrazoval.

Pro Sarah Bernhardtovou pracoval šest let, ona nastartovala jeho kariéru. V té době si Mucha vytváří určitý výrazový slovník, jakýsi pomyslný katalog typů žen - jsou to ženy vládnoucí, ovládající, smyslné, zákeřné, prosté, veselé i vystrašené, jak je najdeme v cyklu *Byzantské hlavy* či ve vitrážích klenotnictví *Fougeut*... Idealizované dívky z cyklů *Ročních dob* aj. jsou vždy zasazeny do fantaskní krajiny, zavádějí nás do sféry našeho nitra, do našich představ a snů. Objevují se u nich i symboly náboženské, zednářské, rosenkruciánské, prvky okultní (zejména ilustrace k Bílkovu *Otčenáši*). „Alfons Mucha se nezabýval jen líbezně přitažlivými ženskými figurami, obklopenými spleť dekorativních ornamentů, jež jsou notoricky známé, nýbrž také energicky črtanými výrony temných dojmů, jaké přináší *Zimní ležení u hořícího města*, *Prosba* nebo *Absint*.“⁸⁰ Je důležité zmínit také ženské postavy v druhém plánu jeho prací. Poprvé se tato postava objevuje na plakátu *Hamlet* paradoxně jako Hamletův otec, později na plakátu ke *Slovanským hrám*, na *Svornosti* v Primátorském sále Obecního domu, ve *Slovanské epopeji*.⁸¹ Ladislav Zikmund píše: „Právě postava ze záhrobí, jež ovšem udává celý děj a je vlastně jeho příčinou, je paralela všech Muchových druhoplánových postav z jiného světa, které zasunuty kdesi pod povrchem střeží běh času. Tato žena je personifikací symbolistické ‚duše světa‘, prostředníkem mezi světem ideálních hodnot a naší smyslovou životní realitou. Mucha tak v obrazovém prostoru otevírá bránu do světa mimo tento časoprostor.“⁸²

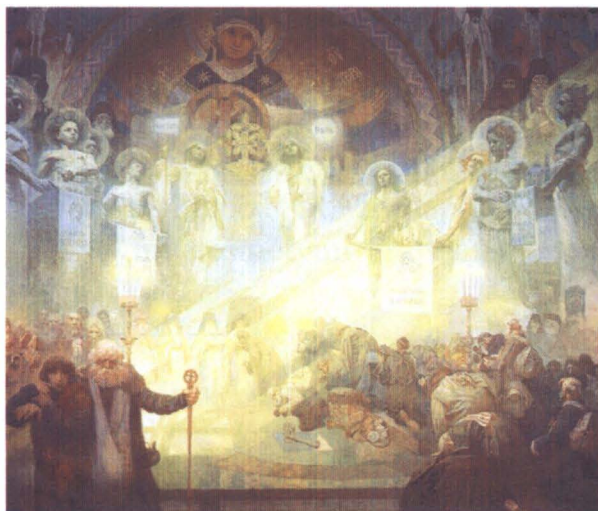
⁷⁸ Srov.: Hlavačka, M.: *Alfons Mucha a pařížská světová výstava 1900 očima současníků*. in: *Dějiny a současnost*. Roč. 24, č. 5. Praha, 2002, s. 48.

⁷⁹ Brabcová, Jana a kol.: *Alfons Mucha*, 1980, vyd. v Mnichově, s. 103.

⁸⁰ Srov.: Wittlich, Petr: *Totální vize*. in: Muchová, S.: *Alfons Mucha*, Slovart 2000, s. 8.

⁸¹ Srov.: Katalog výstavy *Žena a secese* - www.secese.obrazar.com/ob-secese

⁸² Srov.: Katalog výstavy *Žena a secese* - www.secese.obrazar.com/ob-secese



3.2 Jen na okraj...

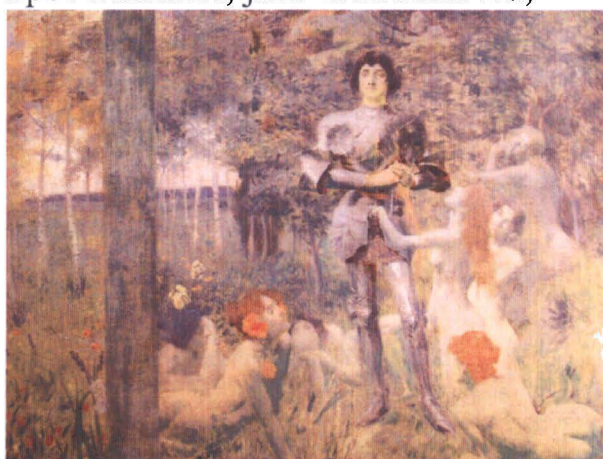
Muž v době secese

Auguste Rodin, jehož návštěva Prahy a zdejší výstava roku 1902 vyvolaly velký ohlas (studenti se např. místo koní zapřáhli do jeho kočáru...⁸³), ve svých sochách poprvé zobrazuje muže plně oddaného ženě, v *Prchajícím Amorovi* je na ní dokonce závislý, ve *Věčném idolu* před ní klečí. Toto téma najdeme i v českém malířství. Téměř totožné zpracování najdeme v *Jarním polibku* Bohumila Kafky, ve Švabinského *Splynutí duší* či v Preislerově triptychu *Jaro*, kde muž bezradně a cudně hledí na dívku vzhledu víly, jíž se očividně poddává.

Mezi nejčastější vyobrazení muže v symbolistně-dekadentním období patří autoportréty, tudíž jistá forma sebevymezení se, jako příklad lze uvést autoportréty Jana Kotěry, Jana Preislera či Jana Zrzavého...

V souvislosti s národním mýtem se muž objevuje i v prostředí legend a pohádek (Hanuš Schwaiger - *Krysař*, *Vodník*, Jaroslav Špillar – *Vodník*, Jaroslav Panuška – *Upíři...*), dále jako protipól k Salomé, jako ztělesnění zla, Mefisto.

Zcela zásadní je obraz muže v tématech náboženských a biblických (František Bílek - *Golgota – Hora lebek*, *Mojžiš*, *Orba je naší viny trest...*; Quido Kocián - *Abelova smrt...*).⁸⁴



Muž v díle Jana Preislera

Za „nejsecesnějšího“ domácího umělce bývá považován Jan Preisler. Jeho díla mají značně autobiografický charakter, zachycují nahého jinocha, mladého muže, chlapce v doprovodu koně v konfrontaci s jemnou dívkou či

⁸³ Viz přednášky o české secesi prof. Petra Wittliche na FF UK

⁸⁴ Srov.: Katalog výstavy *Žena a secese* - www.secese.obrazar.com/ob-secese

smyslnou ženou, nebo bloudícího opuštěnou krajinou jezerní soutěsky. Nahota zde symbolizuje čistotu, návrat k přirozené podobě; jezerní krajina obklopená skalami je melancholickým stavem duše; fantaskní a nepřístupný prostor patří pouze chlapci. On zde sní své sny a zavírá se sem se svou opuštěností, se svými nesmělými citovými a sexuálními prožitky, se svými náladami...⁸⁵

⁸⁵ Srov.: Tamtéž.

Vojtěch Hynais (1854-1925) – český malíř, studoval na vídeňské Akademii, poté v Paříži. Po požáru Národního divadla namaloval novou oponu, od r. 1893 profesorem na Akademii v Praze, na přelomu století ovlivněn secesí – viz *Zima*. Srov.: Wittlich, s. 400.

František Ženíšek (1849-1916) – český malíř, patří k tzv. Generaci Národního divadla, v Národním divadle vyzdobil foyer a strop a byl také autorem první opony. Působil jako profesor na pražské Uměleckoprůmyslové škole i na Akademii. Srov.: Wittlich, s. 405.

Jožka Úprka (1861-1940) – český malíř, ovlivněn moravským folklórem. Studoval nejprve na pražské Akademii, poté v Mnichově, navštívil Paříž, která jeho paletu značně prosvětla a dodala mu jistou míru dekorativní stylizace. Maloval především obrazy z Moravského Slovácka, Auguste Rodin byl jeho dílem nadšen. Srov.: Wittlich, s. 405.

Michail Vrubel (1856-1910) – ruský malíř, secesionista a symbolista, je považován za největšího ruského malíře té doby, jeho tvorba byla ovlivněna, tak jako celá secese, prerafaelity a byzantským uměním. Je autorem výmalby kostela svatého Cyrila v Kyjevě, ilustroval např. *Hamleta* a *Annu Kareninu* či dílo Michaila Lermontova. Od roku 1900 působil v Moskvě, podobně jako ostatní secesionisté navrhoval keramiku, vitráže či divadelní kostýmy pro svou ženu – slavnou operní pěvkyni Naděždu Zábělou (nejznámější *Labutí princezna*). Viz http://en.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Vrubel

Jan Preisler (1882–1918) – český malíř, studoval na pražské Uměleckoprůmyslové škole u prof. Ženíška, spoluredigoval *Volné směry*, navštívil Paříž, Belgii a Holandsko. Později působil jako profesor na pražské Akademii. Autor snových a lyrických obrazů, např. triptych *Jaro*, cyklus *Černé jezero* aj., po roce 1905 ovlivněn dílem Edvarda Muncha. Srov.: Wittlich, s. 403.

Maxmilián Švabinský (1873-1962) – český malíř a grafik, portrétista, žák Maxe Pirnera. Od roku 1891 člen výtvarného spolku Mánes, studijní pobyt v Paříži, roku 1904 dostal zlatou medaili na Světové výstavě v St. Louis, o šest let později profesorem na Akademii v Praze, kde založil grafickou školu. V roce 1945 jmenován národním umělcem. Srov.: Wittlich, s. 405.

Maxmilián Pirner (1854–1924) – český malíř, studoval ve Vídni, působil jako profesor na Akademii v Praze, roku 1898 vystavoval na 1. výstavě vídeňské Secese, stal se jejím členem, v r. 1899 mu bylo věnováno číslo *Ver Sacrum*, časopisu vídeňské Secese. Zobrazoval nejčastěji mytologické či pohádkové náměty. Srov.: Wittlich, s. 403.

Karel Špillar (1871-1939) – český malíř, secesionista, přítel a velký obdivovatel Jana Preislera, podílel se na výzdobě Obecního domu (lunetová mozaika v průčelí; Smetanova síň), působil rovněž jako profesor na Uměleckoprůmyslové škole i Akademii v Praze, krátce pobýval v Paříži, proslul i jako grafik (zejména návrhy plakátů) a portrétista. Viz - http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/_zprava/3666

Gustav Moreau (1826-1898) – francouzský malíř, symbolista, maloval hlavně biblické a mytologické náměty, jako jeho neznámější obrazy jsou obvykle uváděny *Salomé* (1871) nebo *Orfeus* (1865-). Viz - http://cs.wikipedia.org/wiki/Gustave_Moreau

Gustav Klimt (1862-1918) – rakouský malíř, jeden ze zakladatelů vídeňské Secese (1897). Spolu s bratrem často spolupracovali s rakouskou stavební firmou Fellner a Helmer – a tak se podíleli na výzdobě divadla v Karlových Varech a v Jablonci nad Nisou. Působil i jako redaktor časopisu *Ver Sarum* (*Posvátné jaro*), za malbu pro vídeňskou univerzitu dostal zlatou medaili na Světové výstavě v Paříži r. 1900. Viz - http://cs.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt

Aubrey Beardsley (1872-1898) – anglický secesní malíř a ilustrátor, k jeho nejznámějším pracím patří ilustrace k *Salomé* Oscara Wilda, dále působil jako výtvarný redaktor literárního časopisu *The Yellow Book*, zemřel na TBC. Viz - http://cs.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Beardsley.

Fernand Khnopff (1858-1921) – belgický malíř, symbolista, za jeho neznámější práci bývá považován obraz *I lock my door upon myself* (1900), který byl ovlivněn uměním prerafaelitů. Srov.: Fahr-Beckerová, s. 132.

Auguste Rodin (1840-1917) – francouzský sochař, symbolista, jeden z největších sochařů 19. století. Za základ inspirační zdroj tvorby považoval přírodu, studoval Michelangela, umění antiky, gotiky, renesance i orientální umění. Obrovský rozruch vyvolal jeho *Bronzový věk* (1870), kvůli němuž byl nařčen, že plastiku odlil přímo z živého člověka. Jako jeho neznámější práce bývají uváděny *Brány pekla*, *Myslitel*, *Polibek* nebo *Občané Calais*.

Bohumil Kafka (1878-1942) - český sochař, žák Augusta Rodina, autor řady pomníků, tvořil v duchu secese a symbolismu. Působil jako profesor na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, později na pražské Akademii –



3.3 Pohádkové bytosti v době secese

„Žijeme zase v době pohádek? Je náš hmotný život tak nicotný a odpudivý, že se z něho utíkáme do říše tajemných a kouzelných vidění? Opravdu se zdá, že mají umělci příčinu vyhybat se co nejvíce reálnosti dne, jako by byli už znaveni a znechuceni... Jako bychom byli už přesyceni realistním a naturalistním uměním a byli povinni je překonávat.“ (K. B. Mádl: *Umění včera a dnes*)⁸⁶

Pohádka, jak již bylo výše uvedeno, na předělu 19. a 20. století nevymezovala pouze literární žánr, pojmu pohádka se také užívalo pro označení něčeho ideálního, vytouženého, neskutečného či vysněného.

Podle Petra Štěpána zobrazování pohádkových a mytologických bytostí



z nejznámějších prací – *Náhrobní reliéf* (1903), *Objetí lásky a smrti* (1906-1907), *Pomník Jana Žižky* pro Národní památník na Vítkově. Srov.: Wittlich, s. 400.

Jan Kotěra (1871-1923) – český architekt, designér, žák Otto Wagnera z Vídně, člen SVU Mánes, roku 1897 získal prestižní Římskou cenu spojenou se stipendijním pobytem v Římě, po návratu působil jako učitel dekorativní architektury na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, spoluredigoval *Volné směry*. Jeho práce jsou ovlivněny secesí, později nastupující modernou. Známy je Peterkův dům na Václavském náměstí v Praze, muzeum v Hradci Králové, Národní dům v Prostějově či Mozarteum v Jungmannově ulici v Praze. Srov.: http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Kot%C4%9Bra

Jan Zrzavý (1890-1907) – český malíř, grafik, ilustrátor a scénograf, přítel Bohumila Kubišty, jeden ze zakladatelů sdružení *Sursum*, člen SVU Mánes, r. 1966 byl jmenován národním umělcem. Jeho náměty jsou značně různorodé, od autoportrétů, portrétů, symbolických a biblických námětů přes zátiší a krajinomalbu. Viz - <http://www.artmagazin.eu/galerie-vytvarniku/jan-zrzavy-1890-1977-obrazy-kresby-ilustrace.htm>

Hanuš Schwaiger (1854-1912) – český malíř, grafik, ilustrátor. První úspěch získal cyklem perokreseb *Krysař*, později svými *Novokřtenci*. Často maloval pohádkové výjevy. Nejvíce ho ovlivnilo nizozemské malířství. Od r. 1899 působil jako profesor kreslení na Vysokém učení technickém v Brně, pak na Akademii v Praze. Srov.: Wittlich, s. 404.

František Bílek (1872-1941) – český sochař a grafik, architekt, designér, žák Maxe Pirnera, představitel symbolismu a secese. Původně chtěl být malířem, ale pro částečný daltonismus se stal sochařem. Po odebrání pařížského stipendia a veřejném nepřijetí jeho prvních děl se stáhl do rodného Chýnova. Později získal velké uznání u mladých umělců. Nejznámější je asi jeho *Bolestný Kristus*, vlastní vila v Praze či dům v Chýnově. Viz - http://cs.wikipedia.org/wiki/Franti%C5%A1ek_B%C3%ADlek

Quido Kocián (1874-1924) – český sochař, žák Josefa Václava Myslbeka. Jeho sousoší *Ctirad a Šárka* uchvátilo odbornou kritiku natolik, že o něm bylo napsáno, že žák předstihl svého učitele. To vedlo k rozchodu s Myslbekem, který Kocián velmi těžce nesl. Přerušil studia, vydal se na cesty. V Paříži poznal dílo Augusta Rodina, jež ho výrazně ovlivnilo. Za celý život nebyl nikdy pro svou tragičnost výrazu řádně oceněn. Srov.: Wittlich, s. 49-50.

⁸⁶ Wittlich, Petr: *Česká secese*, Odeon 1982, s. 177.

přísluší především konci 19. a počátku 20. století.⁸⁷

Pohádkové a mytologické postavy bývaly zobrazovány již od dob antiky. Jejich obliba zejména v 19. století souvisí s evropským romantismem. Ruiny středověkých hradů, osvobozované Řecko či pamětihodnosti starého Říma náhle probouzely fantazii, a nejen ony. Johann Wolfgang Goethe si povšiml, že štrasburská katedrála je stejně úžasná a inspirující stavba jako architektonické památky antiky. Kulturní ovzduší ovládaly artušovské a jiné středověké legendy, knížky lidového čtení, pověsti měst, různých míst a samozřejmě také pohádky.⁸⁸ Nový zájem o mytologii, nejprve středomořskou, antickou, později již o pohanskou mytologii Evropy přivodil i výskyt bájných a pohádkových bytostí. Oblíbenými bytostmi u nás byli Vodník a Krakonoš, ale realismus pohádkovým postavám moc nepřál. Jejich pravá doba přišla s koncem století, kdy vyvstala potřeba silných, vlastních mýtů, jak ji formuloval Friedrich Nietzsche a jak ji naplňoval svým dílem obdivovaný Richard Wagner. Podle Wagnera byl národ bez mýtů národem zmrzačeným, bez skutečné životadárné síly a historie.⁸⁹

Jisté tendence můžeme spatřovat u Hanuše Schwaigera a Maxmiliána Pirnera. Hanuš Schwaiger zhotovil roku 1885 přední stranu *Wiesnerova pohádkového alba*, v němž se volně střídají různé historizující motivy, zjednodušující linka i ornament. Tato přední strana je považována za presecesní knižní typografii. Slovy Antonína Matějčka také Maxmilián Pirner přinesl „s sebou z Vídně kvasivou atmosféru předsecesní“. Pirner se již jako mladík seznámil s pověstí o Hansi Heilingovi, jež se mu stala inspirací pro několik obrazů a velký cyklus. V současné době je známo více variant této pověsti.⁹⁰ Hans Heiling, syn lesní víly a člověka, vnáší do Pirnerovy tvorby víly, „které dokáží volně plynout vzduchem, podobně jako přízraky *Filosofie* Gustava Klimta v jeho výzdobě Vídeňské univerzity“⁹¹. Víla se také objevuje v Pirnerově *Pohádce*, vystavěné na protikladech ideální ženy (víly) a bizarních příšerek (vodníků) i jinde. Mnohem poetičtější ztvárnění pohádky nalezneme později u Jana Preislera.

Vodník Jaroslava Špillara⁹² je téměř pohanským bohem, géniem loci, kterého opustila nadpřirozená moc, sedí na sněhu obrostlý ledem, jeho oči a hlava však stále žhnou nadlidskou energií. Proměňuje se zde člověk-nadčlověk v přírodní živly, nebo se nám zde zjevuje příroda v antropomorfní podobě? Anebo je to jen „Vodníkův zimní klid“, jak byl obraz uveden v Topičově salonu r. 1899? Dnes asi těžko soudit.⁹³ Vodník byl vždy bytostí nezpochybnitelně domácí, nížinnou, sladkovodní, dokonce prý zdobil

⁸⁷ Srov.: Štěpán, Petr: Pohádkové bytosti (katalog výstavy), Praha, ČMVU 2005, s. 7.

⁸⁸ Srov.: Tamtéž, s. 7.

⁸⁹ Srov.: Tamtéž, s. 11, 13, 15.

⁹⁰ viz <http://www.hamelika.cz/POVESTI/HEILING/HEILING.htm>

⁹¹ Štěpán, Petr: Pohádkové bytosti (katalog výstavy), Praha, ČMVU 2005, s. 13.

⁹² Jaroslav Špillar (1869-1917) – starší bratr Karla Špillara, malíř, žák Fr. Ženíška a Jakuba Schikanedera, maloval především realistické obrazy z Chodska, a proto bývá nazýván „králem chodských malířů“. Viz - http://de.wikipedia.org/wiki/Jaroslav_%C5%A0pillar

⁹³ Štěpán, Petr: Pohádkové bytosti (katalog výstavy), Praha, ČMVU 2005, s. 13.

pracovnu TGM, byl inspirací sochařům Ladislavu Šalounovi⁹⁴, Vilému Amortovi⁹⁵, Quido Kociánovi, malířům Hanuši Schwaigerovi, Maxu Pirnerovi, Josefu Panuškov⁹⁶, Janu Konůpkovi⁹⁷ a později zejména Josefu Ladovi.⁹⁸

Konec století a secese vůbec touží po jednotném uměleckém díle, Gesamtkunstwerku, jež oslovuje všechny naše smysly, a proto mnohé pohádkové bytosti ožívají v jevištním zpracování (Dvořákovy opery *Čert a Káča*, *Rusalka*, symfonické básně *Vodník*, *Polednice*; Heinrich Marschner *Hans Heilling*; P. I. Čajkovskij *Šípková Růženka*, *Labutí jezero*, *Louskáček*, pozdější: Leoš Janáček – *Liška Bystrouška*; ...). Pronikají i na fasády domů (František Úprka⁹⁹ – *Rusalka*, exteriér Obecního domu; Karel Novák¹⁰⁰ – vodník - tzv. Hilbertův dům na Masarykově nábřeží; fasády domů na Vinohradech, na Starém Městě-Josefově, ve Vršovcích, na Letné...).

Pohádka se stala inspirací i pro architektonické dílo, jakým byl nový výstavní pavilon uměleckého spolku Mánes v Kinského zahradě na Smíchově. Navrhl jej Jan Kotěra roku 1902 u příležitosti výstavy děl Augusta Rodina. Stavba zřejmě vznikla podle Kotěrovy ilustrace k *Povídce o červeném rytíři*.

Také výzdoba pařížského metra od Hectora Guimarda (1899-1904) připomíná secesní pohádkovou scénu.

Mezi malíři využil nejintenzivněji symboliky pohádky Jan Preisler (*Dobrodružný rytíř* 1898, *Rytíř a víla* 1901...). V roce 1902 vzniklo několik variant jeho obrazu nazvaného *Pohádka*. Pohádku zde symbolizuje zasněná dívka v zeleno-tyrkysových šatech, které září nevídanou škálou odstínů a jsou protiváhou převládajícím červeným odstínům. Tyto barvy vyjadřují melancholii i nadpřirozenost a také konflikt protikladů, jež snad každá pohádka potřebuje k výstavbě svého děje. Na přelomu století je tato kombinace barev v oblibě, najdeme ji u Maxe Švabinského, Antonína

⁹⁴ Ladislav Šaloun (1870-1946) - český sochař, žák Bohuslava Schnircha. K jeho nejvýznamnějším dílům patří sousoší Mistra Jana Husa na Staroměstském náměstí v Praze. Podílel se rovněž na výzdobě Obecního domu. K dalším dílům patří např. jeho socha Krakonoše v Hořicích. Viz - http://cs.wikipedia.org/wiki/Ladislav_%C5%A0aloun

⁹⁵ Vilém Amort (1864-1913) – český sochař, pocházel z umělecké rodiny - bratřenci Václav a Vlastimil Amort byli také sochaři. Autor mnoha pražských plastik, z nichž nejznámější byly *Vodník* (1899) a *Rusalka* (1907), které stávaly v Růžovém sadu na Petříně, část jeho soch odtud byla ukradena, část je uchována v depozitářích. Viz - <http://www.atlasceska.cz/praha/vodnik/>; http://cs.wikipedia.org/wiki/Vil%C3%A9m_Amort

⁹⁶ Josef Panuška (1872-1958) – český malíř, žák Maxe Pirnera. Zobrazoval nejčastěji upíry, umrlce a duše zemřelých, věnoval se i krajinomalbě, r. 1955 byl jmenován zasloužilým umělcem. Srov.: Wittlich, s. 193, 402.

⁹⁷ Jan Konůpek (1883-1950) – český grafik, malíř, ilustrátor a rytec. Žák architekta Jana Kouly a malíře Maxe Pirnera, roku 1911 spoluzaložil skupinu symbolistních grafiků Sursum, následně spolek Artěl. Člen SVU Mánes. „Za nejvýznamnější jsou považovány jeho díla z počátku 20. století, které jsou ovlivněné symbolismem a stylizované dle secesní klintovské ornamentiky. Konůpka ovlivnil německý a severský expresionismus, přechodně i kubismus, jehož některé prvky se staly natrvalo součástí jeho výtvarného projevu, v některých dílech se dostal až k orfismu.“ - http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Kon%C5%AFpek

⁹⁸ Srov.: Štěpán, Petr: Pohádkové bytosti (katalog výstavy), Praha, ČMVU 2005, s. 23.

⁹⁹ František Úprka (1868-1929) – český sochař, mladší bratr Józí Úprky. Viz - <http://www.jizni-morava.cz/programy/?id=39&offset=20>

¹⁰⁰ Karel Novák (1871-1955) – český sochař

Hudečka¹⁰¹ či Antonína Slavička. Tmavé, černé motivy představované drakem, havrany a suchým stromem jsou poklidné, pasivní, jako by podřízené harmonické energii dívky, objevující se i v Preislerově *Jaru*. Snová lyrika Jana Preislera byla v jeho pozdějších dílech zbavena pohádkových atributů, ale lyrická poetika a symboličnost obrazů zůstala.

I v pohádkovém dramatu Julia Zeyera *Radúz a Mahulena* vystupuje Pohádka a Pohádka je zde tou, která nás uvádí v příběh.

Citlivým vnímáním přírody a smyslem pro detail se vyznačuje Preissigův výtvarný doprovod Karafiátových *Broučků*



(mimořádně jsou první českou knihou důsledně promyšlenou a provedenou jako souborné dílo, jako Gesamtkunstwerk) či mladší pohádkově laděný cyklus grafických listů (*Modráček, Sedm havranů*). Šalounovy bájně postavy (*Železný muž, Rabi Löw, Krakonoš* v hořickém parku) zobrazují mohutnost a démoničnost přírodních sil, mimořádnost génia; lidské postavičky jsou oproti nim malé, choulí se v jejich stínu. Téměř barokní monumentalita a patos jsou umocněny obdivem k živočišné a mýtotvorné síle. Avšak podobně jako u Josefa Váchala¹⁰² či Josefa Panušky úzkost z mytických sil kompenzuje smysl pro humor, ironie a pohádková lyrčnost. Jaroslav Panuška maluje umrlce, duchy a upíry. Bájný a pohádkový námět ztvárňují i František Kobliha¹⁰³ (cyklus dřevorytů *Tristan* 1910 – vliv R. Wagnera, cyklus dřevorytů *Pohádky a legendy* 1916), Jan Konůpek, Josef Váchal (*Ďáblova zahrádka aneb Přírodopis strašidel* 1924), Karel Němec, Max Švabinský aj.¹⁰⁴ A jistě nezapomenutelný byl i výtvarný doprovod Artuše Scheinera k pohádkovým knihám. Scheiner ilustroval pohádky Boženy Němcové, Karla Jaromíra Erbena, Hanse Christiana Andersena a byl autorem výtvarné výpravy Kvapilova *Sirotky*. Ačkoliv byl výtvarníkem samoukem, secesní stylizaci zvládl brilantně. V duchu Gesamtkunstwerku vycházely i další pohádkové knihy vytvořené jako



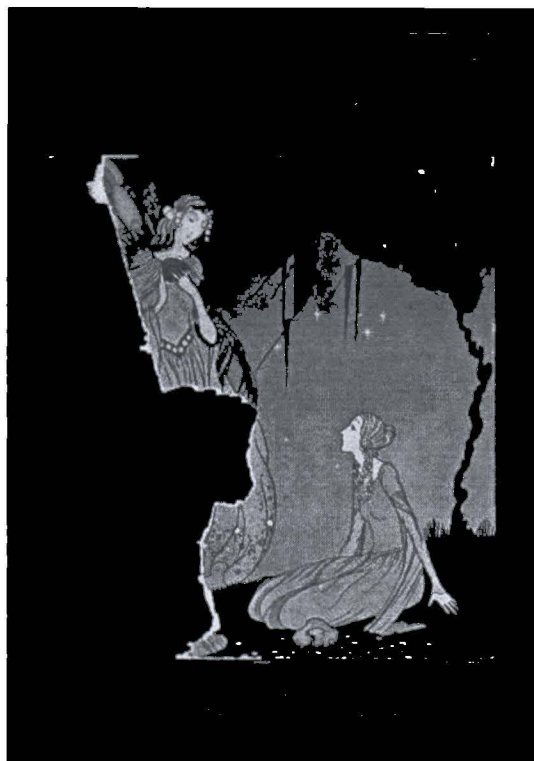
¹⁰¹ Antonín Hudeček (1872-1941) – český malíř, krajinář, žák Václava Brožíka, Maxe Pirnera a Julia Mařáka, v jeho díle se mísí impresní náladovost se secesní stylizací. Srov.: Wittlich, s. 400.

¹⁰² Josef Váchal (1884-1969) – český malíř, grafik, ilustrátor, sochař a řezbář. Jeho tvorba byla ovlivněna expresionismem a prvky symbolismu, secese a naturalismu. Mezi nejznámější díla patří kniha *Krvavý román* nebo ilustrace k Demlovu *Hradu smrti*. Během svého života nebyl doceněn, jistého uznání se mu dostalo až titulem zasloužilý umělec v roce 1969. Viz - http://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_V%C3%A1chal

¹⁰³ František Kobliha (1877-1962) – český malíř, grafik, symbolista. „Okouzlení noci, inspirace dílem Karla Hlaváčka, Odilona Redona, anglických prerafaelitů jej podnítilo k práci s nejjemnějším dřevorytem. Měl nejraději poetické a literární náměty a svým dílem pozdního symbolismu došel až na práh surrealismu.“ Viz - http://cs.wikipedia.org/wiki/Franti%C5%A1ek_Kobliha

¹⁰⁴ Srov.: Štěpán, Petr: *Pohádkové bytosti* (katalog výstavy), Praha, ČMVU 2005, s. 23n.

jedinečné a jednotné secesní dílo (ilustrace Františka Kysely a Josefa Weniga¹⁰⁵ aj.). Věnované pohádce bylo i trojčíslo *Volných směrů* z prosince roku 1902.¹⁰⁶



4. Secese ve vybraných literárních dílech

4.1 Pohádková dramata

České drama se na přelomu 19. a 20. století dočkalo nebývalého rozkvětu. Jednou z příčin bylo zlepšení podmínek divadelního života. Od 80. let se zvýšil počet divadelních scén, přibýly i divadelní společnosti bez stálé domovské scény. České divadlo se poprvé ve svých novodobých dějinách mohlo rozsahem a kvalitou měřit s nejvyspělejší Evropou.

Rozmach divadelního života podněcoval dramatickou tvorbu, pravidelně byly vypisovány soutěže o nejlepší původní novinku v různých žánrech a zejména dramaturgie Národního divadla spolupracovala s předními literáty své doby. Repertoár Národního divadla doposud tvořily velkolepé inscenace s důrazem na iluzivně realistickou dekoraci, kostýmy a na náročnou souhru herců. Tento typ dramaturgie se ale pozvolna dostával do rozporu s rozvojem moderních směrů, které preferovaly vnitřní prožitek tvůrce a soustředily se na psychologii jedince. Nové podněty a informace o francouzských symbolistních dramatech se nejprve objevovaly v časopisech. První pokus

¹⁰⁵ Josef Wenig (1885-1939) – český malíř, ilustrátor, divadelní výtvarník. Ve 20. letech působil jako scénograf v Městském divadle na Královských Vinohradech, ilustroval knihy svého bratra Adolfa, Karafiátovy *Broučky* nebo Nerudovy *Malostranské povídky*. Viz - <http://www.mestostankov.cz/cs/obec-slavnirodaci/>

¹⁰⁶ Srov.: Wittlich, Petr: *Česká secese*, Odeon 1982, s. 177.

o moderní dramaturgii se datuje k roku 1894 a je spojen s jednoměsíčním provozem Divadla v Národním domě na Královských Vinohradech. Velkým přínosem bylo i *Intimní volné jeviště*¹⁰⁷, uvádějící překlady her Maeterlinckových, Strindbergových a Przybyszewského i původní dramatické novinky a scénická čtení. Jednoduchá scéna na malém jevišti, takřka žádná výprava neposkytovaly efektní podívanou, ale o to výrazněji pomáhaly utvářet stěžejní témata jednotlivých inscenací.

Spor mezi realistickou a symbolistní koncepcí dramatu přispěl k odvolání Františka Adolfa Šuberta z funkce ředitele Národního divadla v červenci 1900. Hlavním režisérem činohry (of. jmenován až r. 1911) a zároveň dramaturgem se stal Jaroslav Kvapil, což prakticky znamenalo obrat k modernímu typu dramatu.

Moderní pohádkové drama v duchu lyrického impresionismu patří k umělecky nejhodnotnějším částem Kvapilovy tvorby. Kvapil již roku 1900 na scéně Národního divadla uvedl drama dánského autora řady pohádkových her a básnických poém Holgera Henrita Drachmanna, v následujícím období pak hry Ibsenovy, Ostrovského, Björnsonovy či Claudelovy. Jako režisér inscenoval Hauptmannovu *Haničku* (1907), Maeterlinckova *Modrého ptáka* (1912) či obě Jiráskovy pohádkové hry, *Lucernu* (1905) a *Pana Johanese* (1910).

Pokusy o moderní drama byly zpočátku založeny na přejímání podnětů z ciziny. Teprve od 2. pol. 90. let se pozvolna rozvíjel i původní český repertoár, v jehož rámci se postupně vyhraňovala skupina her, které označujeme jako pohádková dramata, určená však výhradně dospělému divákovi. Pohádková dramata vykazovala určité společné tematické i formální rysy, například příklon k látkám, postavám a zápletkám z pohádek či mýtů, oslabení dramatického děje a celkovou lyrizaci, důraz na psychologii postav, z hlediska formálního vliv impresionistické a novoromantické poezie, z hlediska kompozice množství dlouhých monologů, důraz na symbolickou roli rekvizity a přírodního či jiného prostředí vůbec. Témata pohádkových dramát se zabývala problémy lidské existence.

Důležitou roli při jevištním uvedení moderních dramát hrála hudební a výtvarná složka inscenace. K řadě pohádkových her komponovali scénickou hudbu přední skladatelé - Karel Kovařovic k Jiráskově *Lucerně*, Josef Suk k oběma Zeyerovým dramatickým báchorkám *Radúz a Mahulena*, *Pod jabloní*, Josef Bohuslav Foerster ke Kvapilově *Princezně Pampelišce* či Otakar Ostrčil k pohádkové feérii *Sirotek* téhož autora. Mnohé z těchto skladeb se dočkaly i koncertní úpravy. Jak upozornil František Xaver Šalda v recenzi premiéry *Radúze a Mahuleny*, scénická hudba zdůrazňovala estetickou funkci celku a podstatně zesilovala jeho artistní povahu. Stejnou funkci měla i výprava - souhrou světél, barevností dekorací a kostýmů

¹⁰⁷ *Intimní volné jeviště* (1896-1899) – spolek sdružující příznivce moderního symbolistně-psychologického dramatu, který vznikl z podnětu Moderní revue, za jeho zakladatele lze považovat A. Procházku, J. Karásku ze Lvovic, S. K. Neumanna a K. Kamínka. Představení se většinou odehrávala ve Švandově divadle na Smíchově.

i střídáním světla a tmy akcentovala citové rozpoložení postav, ale především celkovou emocionální atmosféru hry. Rozhodující úlohu však hrála složka literární. Navzdory řadě společných rysů pohádkové drama přelomu století nebylo zcela sourodým celkem. Například mezi Jiráskovou *Lucernou* a symbolistní dramatickou pohádkou Kvapilovou či Zeyerovou je jen volná vazba, neboť *Lucerna* má blíže spíše ke starším kouzelným hrám.¹⁰⁸

Symbolistní dramatická pohádka se významně rozvíjela v předních střediscích divadelní kultury, v Berlíně a ve Vídni. Za zakladatelskou osobnost evropského formátu byl považován Gerhard Hauptmann (1862-1946). Po počátcích ovlivněných naturalismem napsal v 90. letech dvě mimořádně úspěšná pohádková dramata *Hanneles Himmelfahrt* (*Haniččino nanebevzetí*, 1893) a *Die versunkene Glocke* (*Potopený zvon*, 1897). *Haničku* Národní divadlo uvedlo roku 1894, tedy hned následující sezónu po německé premiéře. Tragédii umírající dívky, již se v rovině snů a fantazie promítají klíčové body jejího dosavadního života, v *Rozhledech* recenzoval František Xaver Šalda. Stěžejní Hauptmannovo drama *Potopený zvon* bylo přeloženo do češtiny Františkem Serafinským Procházkou. Ten je označil za nejlepší dílo Hauptmannovo a možná i celé německé literatury. Překladatel vtiskl hře ráz českých lidových pohádek (místo starogermánských bohů Freye, Bladera či Thora si česká verze vystačila s ježibabou a vodníkem). Příběh nenaplněné lásky zvonáře Jindřicha a víly Routičky se odvíjel v rozsáhlých monologích a končil tragickou smrtí všech hlavních postav. Svět nadpřirozených bytostí, jak ho v překladu předkládá Procházka, připomíná i původní domácí tvorbu. Víla Routička, obdivující své krásné vlasy a lákající za zpěvu k měsíci mrzutého vodníka, se možná stala inspirací pro úvodní výstupy prvního jednání Kvapilovy *Rusalky*, stejně jako milostný trojúhelník Princ – Rusalka – Cizí kněžna.

Již roku 1894 přeložil Arnošt Procházka hru *Sedm princezen* od Maurice Maeterlincka (Z hlediska vzájemného prolínání secese a literatury může být zajímavé i to, že když skotský architekt Charles Rennie Mackintosh navrhl hudební salón pro Fritze Waerndorfera, nazval jej komnatou pro duše šesti princezen Maurice Maeterlincka¹⁰⁹). V této době se soustavnému překládání Maeterlinckových dramát věnovala Marie Kalašová. Její péčí vyšlo takřka celé Maeterlinckovo dílo, mimo jiné i *Princezna Maleina*, kterou bychom mohli označit za impresionisticko-symbolistní variantu shakespearovské tragédie. K českým divákům se ale Maeterlinckovy hry dostávaly se zpožděním, v Národním divadle je uvedl teprve Kvapil. Roku 1903 inscenoval *Monnu Vannu*, o devět let později uvedl s původní Humperdinckovou hudbou nejzdařilejší Maeterlinckovu pohádkovou hru *Modrý pták* z roku 1908, alegorický příběh v podobě snu dvou malých dětí. Modrý pták je symbol těžko rozpoznatelného a takřka neuchopitelného štěstí.

¹⁰⁸ Srov.: Sendlerová, M. a Kudrnáč, J.: Pohádkové drama, Lidové noviny 1999, s. 334n.

¹⁰⁹ Srov.: Fahr-Beckerová, Gabriele: Secese, Slovart 1998, s. 59.

Hra umožnila Kvapilovi lyrizovat inscenační výraz, výtvarná složka dotvářela text.¹¹⁰

Teprve po roce 1905 k nám začala pronikat tvorba předního rakouského symbolisty a pozdějšího libretisty Richarda Strauße, Huga von Hofmannsthal. Jedním z principů jeho dramát bylo předvádění snů a fantazií postav (*Was die Braut geträumt hat - O čem snila nevěsta*, 1896; *Der Tor und der Tod - Bloud a smrt*, 1893). Inspiraci v *Pohádkách tisíce a jedné noci* našlo jeho pohádkové drama *Sobejdina svatba* (*Die Hochzeit der Sobeide*, 1899), odehrávající se ve volně stylizovaném perském prostředí.

Kolem roku 1910 se radikálně mění představa o moderním dramatu, Otakar Theer a Karel Hugo Hilar usilují o niternější a méně iluzivní expresionistické divadlo. Pohádkové drama na přelomu století si bez ohledu na proměnu stylů kolem roku 1910 zachovalo jeden ze svých nejvýraznějších charakteristických rysů - snahu být experimentální uměleckou tvorbou. Za horní hranici rozvoje pohádkových dramát můžeme považovat rok 1913, kdy Kvapil v Národním divadle uvedl moderní inscenaci pohádkového dramatu - Tylova *Strakonického dudáka*. Tato úprava byla zároveň posledním zásadním dramaturgickým počinem v oboru. Příznačný osud mělo veršované pohádkové drama Gabriely Preissové *Zlatorog*. Námět autorka převzala ze slovinských pověstí, knižně drama vyšlo v roce 1912, klíčovým bodem zápletky se stalo hledání pokladu bájného horského ducha Zlatoroha, v textu se opět objevila celá říše víl. Soudobou dramaturgií však zůstal *Zlatorog* zcela nepovšimnut a jeho první inscenace se uskutečnila až r. 1956 v Ostravě. První světová válka, vznik samostatného čs. státu, stejně jako dynamický rozvoj expresionismu a nástup avantgardy poč. 20. let podstatně proměnily český divadelní život a vedly k odklonu od pohádkových dramát. Linii her s pohádkovými látkami uzavírá Viktor Dyk dramatem *Ondřej a drak* (v Národním divadle od r. 1919). Jeho zvláštností bylo satirické vyhrocení a ironický odstup, čímž se výrazně lišilo od lyricky snivých dramatických báchorek přelomu století. Drak nakonec vůbec neexistuje a původní pohádková zápleтка se postupně stává spíše žánrovým obrázkem malicherného hašteření. Klíčovými autory žánru v českém prostředí tak zůstali Julius Zeyer a Jaroslav Kvapil.¹¹¹

Pohádkové drama bylo v české literatuře přelomu 19. a 20. století zastoupeno poměrně úzkou skupinou textů, vznikajících mezi lety 1894-1919. Vyznačovalo se výraznými funkčními, formálními i tematickými charakteristikami, a proto si zasloužilo tak významné místo v dějinách českého i evropského dramatu.

¹¹⁰ Srov.: Sendlerová, M. a Kudrnáč, J.: Pohádkové drama, Lidové noviny 1999, s. 341n.

¹¹¹ Srov.: Tamtéž, s. 345n.

4.2 Jaroslav Kvapil – Princezna Pampeliška

Jaroslav Kvapil (1868-1950)

Jaroslav Kvapil, významná osobnost divadelního, literárního i politického života, básník, překladatel, dramatik, operní libretista, divadelní a literární kritik, se narodil 25. září 1868 v Chudenicích na Klatovsku v rodině lékaře. Zájem o český jazyk, historii a divadlo zřejmě získal za studií na gymnáziu v Plzni. V osmnácti letech odešel do Prahy studovat po otcově vzoru medicínu. Z hlediska uměleckého by pro nás mohlo být zajímavé jeho přátelství s malířem Viktorem Olivou¹¹², který jej uvedl mezi umělce a výtvarníky. Jaroslav Kvapil záhy poté medicínu opustil, přešel na filozofickou fakultu a začal studovat filologii. Roku 1888 vznikly jeho první verše. Po jejich otištění ve *Světězoru* se seznámil s Jaromírem Boreckým¹¹³, Františkem Xaverem Šaldou, bratry Mrštíkovými, v Umělecké besedě pak s Janem Nerudou a Svatoplukem Čechem. U Svatého Tomáše¹¹⁴ se setkával s Jaroslavem Vrchlickým, Mikolášem Alešem, Jakubem Arbesem a dalšími osobnostmi.

Na začátku roku 1889 Kvapil vydal svoji první básnickou sbírku *Padající hvězdy*, za níž sklidil uznání a o níž Vrchlický napsal vřelou recenzi do *Hlasu národa*. Povzbuzen prvním úspěchem vydal Kvapil další sbírku, *Reliquie*. Tehdy neočekávaně ukončil studia filozofie a přestoupil na právnickou fakultu, ale i zde studium po jednom semestru skončil, aby se mohl plně věnovat literatuře. Přispíval do *Světězoru*, *Lumíru*, stal se redaktorem *Hlasu národa*, *České stráže* a *Národních listů*, redigoval *Zlatou Prahu* a *Světovou knihovnu*. Vrcholem jeho tehdejší básnické činnosti se stala sbírka třiadvaceti básní *Růžový keř* s úvodními slovy Jaroslava Vrchlického.

Roku 1890 poznal Jaroslav Kvapil svou životní lásku Hanu Kubešovou, herečku, s níž se o čtyři roky později oženil. Láska a obdiv k milované Haně se odráží i v jeho tvorbě, zejména ve dvou lyrických sbírkách *Tichá láska* a *Leber aurea*. Roku 1896 mu vyšla sbírka třinácti básní *Oddanost*, v níž nám sepětí výtvarného umění s literárním může demonstrovat skutečnost, že její titulní stranu vytvořil tehdy mladý Max Švabinský. Po smrti manželky v roce 1907 chtěl Kvapil s lyrickou poezií definitivně skončit, tomuto záměru však o tři roky později zabránil nový sňatek, opět s herečkou - Zdenou Rýdlovou. Tehdy vznikly sbírky *Poslední krása*, *Motýli a vosy* aj.

K divadlu Kvapila zřejmě přivedla Hana Kubešová, když jí do šatny Národního divadla osobně přinesl pozvánku k účinkování v Umělecké besedě.¹¹⁵ Od poloviny 90. let se plně věnoval dramatické tvorbě a v roce 1900 se stal šéfem činohry (oficiálně byl jmenován až r. 1911) a zároveň

¹¹² Viktor Oliva (1861-1928) – český malíř a ilustrátor, navrhoval plakáty a knižní vazby, viz

http://cs.wikipedia.org/wiki/Viktor_Oliva

¹¹³ Jaromír Borecký – (1869-1951) - český básník, překladatel, hudební a literární kritik, předchůdce české dekadence, orientalista, viz Menclová, V. a kol.: Slovník českých spisovatelů, Libri 2000, s. 100.

¹¹⁴ Pivnice U Svatého Tomáše – kdysi věhlasná pivnice klášterního augustiniánského pivovaru na Malé Straně, viz - <http://ekonom.ihned.cz/c1-37658130-pokoj-jako-umelecke-dilo>

¹¹⁵ Srov.: <http://www.sumavanet.cz/chudenice/fr.asp?tab=snet&id=4566&bur1=>

dramaturgem Národního divadla, na jehož scénu pronikl hrou o nešťastné lásce s tragickým koncem, nazvanou *Bludička*. Jeho další hry se vyznačují silným lyrismem, náladovostí a pohádkovostí. Princeznu Pampelišku uvedlo Národní divadlo již v listopadu roku 1896. Kvapil sám o hře napsal: „Zrodila se mi v mysli nenadále ze zvukové kadence toho slova; mimoděk mě napadlo jednou zrána, a jak jsem si cestou z domova jeho rytmus „pam-pe-liš-ka“ ochutnával, řekl jsem si, že by to bylo hezké dívčí jméno do nějaké pohádky. Nežli jsem došel do redakce, už jsem si smyslnil jakýs děj o děvčátku, jemuž jest to jméno osudem a jež zajde jako její jmenovkyně na jarních lukách. Už o polednách byl tu i Honza a do večera ten královský pantáta, vzešlý snad opravdu z ducha našich národních písniček a říkanek. Ba snad i ten hispánský princ přišel za mou Pampeliškou z kteréśi lidové balady, kterou jsem za chlapeckých let čítával v obrázkových přílohách tehdejšího Světozora...“¹¹⁶

Asi nejznámějším Kvapilovým dílem bylo a zůstane libreto k Dvořákově opeře *Rusalka* (na scéně Národního divadla od 1901). Kvapil o *Rusalkě* v dopise Jaroslavu Fr. Urbanovi 11. 11. 1940 píše: „A pokud jde o Váš dotaz, jaké místo mi asi tanulo na mysli jako dějiště *Rusalky*, tož bych připomněl malé – možno-li to nazvat - jezírko na lesní louce ve Žďáru, kde za mých mladých let bývalo i koupaliště později odstraněné, a kde na hladině mnoho leknínů. Na té louce a u té vody jsem za studentských let rád dlíval, a z toho prostředí pošly i některé mé mladé básně – připomínám např. báseň *Bažinu v Růžovém keři*. ... z mlada mi tane na mysli půvabný ten koutek pro pohádky za měsíčních nocí jako stvořený...“¹¹⁷

Roku 1903 vznikla *Oblaka* a dramatickou tvorbu dovršil Kvapil o tři roky později svou poslední hrou *Sirotek*. Divadelním a dramaturgickým zájmem byly většinou motivovány jeho překlady, jejichž prostřednictvím na jeviště Národního divadla uváděl světoznámé autory. Za první světové války se stal členem ilegální organizace *Mafie* a zejména z jeho podnětu vyšel roku 1917 *Manifest českých spisovatelů*. Po vzniku samostatné Československé republiky opustil Kvapil Národní divadlo a krátce působil ve státních službách, ve dvacátých letech se pak stal ředitelem Městského divadla na Královských Vinohradech, ale i tuto scénu musel opustit kvůli zhoršující se oční chorobě. Za protektorátu byl pro účast v odboji krátce vězněn. Po válce vychází jeho souborné dílo nazvané *Rytmus života*, vzpomínky *O čem vím I. a II.* a *Na čtyřech strunách*. V lednu roku 1946 byl spisovatel jmenován národním umělcem a prohlášen čestným doktorem filozofie na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Zemřel 10. ledna 1950, o pět let později byl pochován v rodných Chudenicích. Jeho přínos českému divadlu tkví především v novém pojetí režie, kterým podstatně ovlivnil vývoj našeho moderního divadla, a také v reformě repertoáru Národního divadla.¹¹⁸

¹¹⁶ Srov.: Sendlerová, M. a Kudrnáč, J.: Pohádkové drama, Lidové noviny 1999, s. 350n., původní: Kvapil, Jaroslav: O čem vím, Orbis 1932, s. 435.

¹¹⁷ Srov.: <http://www.sumavanet.cz/chudenice/fr.asp?tab=snet&id=4566&url=>

¹¹⁸ Srov.: Forst, V. a kol.: Lexikon české literatury, Academia 1993, s. 1075.

Princezna Pampeliška

(pohádkové drama o třech dějstvích)

„Zrodila se mi v mysli nenadále ze zvukové kadence toho slova; mimoděk mě napadlo jednou zrána, a jak jsem si cestou z domova jeho rytmus „pam-pe-liš-ka“ ochutnával, řekl jsem si, že by to bylo hezké dívčí jméno do nějaké pohádky. Nežli jsem došel do redakce, už jsem si smyslnil jakýs děj o děvčátku, jemuž jest to jméno osudem a jež zajde jako její jmenovkyně na jarních lukách. Už o polednách byl tu i Honza a do večera ten královský pantáta, vzešlý snad opravdu z ducha našich národních písniček a říkanek. Ba snad i ten hispánský princ přišel za mou Pampeliškou z kteréśi lidové balady, kterou jsem za chlapeckých let čítával v obrázkových přílohách tehdejšího Světozora...“¹¹⁹

Pohádka jako žánr se stala Kvapilovi inspirací již k básni *Nad Andersenem* a později se k ní vrátil v *Princezně Pampelišce*, *Rusalce* či *Sírotkovi*. Původní prozaická verze Princezny Pampelišky vznikla v říjnu roku 1896 a jejím prvním čtenářem se stal Jaroslav Vrchlický, který Kvapilovi doporučil přepracovat text do veršované podoby. Na scéně Národního divadla byla Princezna Pampeliška poprvé uvedena o rok později (10/1897) a hlavní role ztvárnili Hana Kvapilová a Eduard Vojan. Autorem scénické hudby byl Josef Bohuslav Foerster (1897). Obecenstvo hru přijalo zpočátku rozpačitě, protože bylo stále ještě uvyklé realistickému dramatu a Hauptmannovy pohádkové hry u nás ještě nebyly známy. Sám Kvapil tvrdil, že před dokončením veršované podoby Princezny Pampelišky Hauptmannův *Potopený zvon* neznal.¹²⁰

Divadelní kritika reagovala na premiéru spíše odmítavě, nejostřejší stanovisko zaujal František Zákrejs¹²¹, jehož kritika pro nás může být zajímavá už kvůli tomu, že hru v podstatě hodnotí jako výtvarně ryze secesní: „Zas a zas se do knih a na divadlo odvažují fantaskní zjevy, květy zlatovlasé poezie ve verších a s rýmy. A rekem je mocný kníže nemožnou bláhovostí opanovaný, nebo spolurekyní jest rusalkovitá bytost se jménem květiny [...] a nebo tam žije a hyne krásná princezna, ztělesněná květina v životě a smrti.“¹²² Ta rusalkovitá bytost a ztělesněná květina je jak vystřižená ze secesních grafik nebo šperků.

Odmítavý byl i posudek Františka Xavera Šaldy v *Literárních listech*. Jeho důvodem odmítnutí Princezny Pampelišky byl už sám její úspěch u publika, dále pak absence dramatického děje i smyslu hry. Princeznu Pampelišku označil jako celek za „bezideově rozpředenou dekoraci“.¹²³ K tomu nutno říci, že i tohle vymezení působí dost secesně.

¹¹⁹ Kvapil, Jaroslav: O čem vím, Orbis 1932, s. 435.

¹²⁰ Srov.: Tamtéž, s. 436.

¹²¹ František Zákrejs (1839-1907) – dramatik, prozaik a literární kritik, přispěvatel časopisu Osvěta, obhájce pravosti RZK, konzervativce. – viz Menclová, V. a kol.: Slovník českých spisovatelů, Libri 2000, s. 729-730.

¹²² Sendlerová, M. a Kudrnáč, J.: Pohádkové drama, Lidové noviny 1999, s. 358.

¹²³ Tamtéž.

Knižní vydání veršované Princezny Pampelišky vyzdobil secesní ornamentikou Jan Preisler, a to v témže roce (1897), kdy se v Praze konala velkolepá výstava Muchových děl a kdy Jan Preisler namaloval svůj *Podzim*, zobrazující dívku na louce plné ocúnů, nad jejíž hlavou letí labuť.¹²⁴ I takový obraz najdeme v Princezně Pampelišce, viz níže.

Velmi brzy si pohádkové drama o dívce se jménem luční květiny získalo velkou oblibu, a proto je Jaroslav Kvapil v roce 1899 přepracoval pro dětského diváka a vydal knižně. Ilustracemi „dětskou“ Princeznu Pampelišku doplnil Karel Šimůnek.¹²⁵ Do jaké míry byl tehdy třicetiletý malíř ovlivněn secesním uměním, nevíme, podíváme-li se však na jeho plakát pro *Výstavní karneval českých umělců* z roku 1908, je vliv umění Art Nouveau na něj víc než patrný.

Původní veršovaná verze z roku 1896 se ještě do první světové války dočkala řady překladů do cizích jazyků. K látce se Kvapil naposledy vrátil v roce 1924, kdy byla vydána prozaická *Knížka o Pampelišce*, určená dětem a mládeži.¹²⁶ I poté žila Princezna Pampeliška dál na scéně oficiální - ve 20. letech se hrála v Městském divadle na Královských Vinohradech, kde autorem výpravy byl Josef Wenig, i ochotnické, na níž se stala jednou z nejoblíbenějších her. Zajímavé je, že secesní móda pomalu pronikala i do ochotnických kostýmů (Železný Brod, 1908).¹²⁷



Secese v Princezně Pampelišce

Pohádkové drama Princezna Pampeliška vypráví o chudém králi a jeho krásné dceři se jménem luční květiny, o Pampelišce. Princezna Pampeliška utíká před svým ženichem. Spolu s Honzou se vydají do světa. Po příchodu do Kocourkova jsou oba zajati a primátorův syn chce Pampelišku zneužít. Za branami města čeká princ na svou nevěstu. Přítel primátorova syna ho falešně informuje, že Pampeliška již není počestnou pannou. Princezna nic netuší a ukazuje princi svého ženicha Honzíčka. Princ zapálí město, ujíždí do Hispánie. Nastává podzim a princezně je stále víc teskno a zima, šednou jí zlaté vlasy. Slyší zpěv tuláka, pan král ji prý proklíná a Pampelišce se z toho

¹²⁴ Srov.: Wittlich, Petr: Česká secese, Odeon 1982, s. 57.

¹²⁵ Karel Šimůnek (1869-1942) – malíř, ilustrátor, akvarelista, Brožíkův a Pirnerův žák, autor plakátů a výtvarných doprovodů pro Národní divadlo; pět let řídil Topičův salón – viz http://antik-slama.cz/cs/katalog/simunek-karel?cat_id=46

¹²⁶ Srov.: Sendlerová, M. a Kudrnáč, J.: Pohádkové drama, Lidové noviny 1999, s. 359.

¹²⁷ Srov.: Císař, Jan a kol.: Cesty českého amatérského divadla, IPOS 1998, s. 88, 93.



Princezna Pampeliška.

podlamují nohy. Honza ji odnese domů k mámě, ale ona tam nechce, tuší, že umře. Pampelišky odkvetly. Pan král princezně odpouští. Pampeliška blouzní a zpívá píseň o lnu, který nedokvetl. Když Honza odchází pro otýpku roští, princezna se probudí a touží po pampeliškách. Vítr rozrazí dveře a odnese ji na náves, vyzdvihne ji nad zem a rozfoukne ji v sněh. Nastává sněhová vánice, pan král přijíždí.

V tradiční květomluvě pampeliška znamená být jako dítě či být nerozumný.¹²⁸ Pan král se o Pampelišce vyjádří jen jedinkrát, že je jako dítě, pro které shání hračky,¹²⁹ a princ Pampeliščin pohled jednou nazve sladce dětinným¹³⁰. Možná by se za nerozumné mohlo považovat to, že Pampeliška odmítá prince, nechce se vdávat bez lásky a radši se vydává do světa, ale to je sporné.

Název pohádkové hry i jméno Pampeliška symbolizují osud princezny, která je jako stejnojmenná květina křehká a hyne stejnou smrtí jako pampeliška na louce. Příčinou jejího skonu jsou stesk po domově a po otci a také citové strádání. Princezna se hned po svém odchodu ze zámku střetává s drsnou realitou, když jí chtějí ublížit pasteveci, když ji chce zneuctit primátorův syn nebo když ji nevinnou princ zavrhne. Ve chvíli, kdy úklady překonává a zažívá pocit štěstí z králova odpuštění, umírá.

Pohádkové drama Princezna Pampeliška bývá obvykle označováno za symbolistně-impresní. Tak je označuje i komentátor edice *Pohádková dramata* Dalibor Tureček. Protože hlavním požadavkem secesního umění byl návrat k přírodě a protože secese milovala květiny, kterými zdobila svoje múzy, a protože Pampeliška je ztělesněnou květinou a jako květina i umírá, lze toto drama považovat ze secesní.

Již samotný žánr - pohádka – byl v secesním umění velmi oblíbený a inspiroval mnoho umělců (viz výše). V trojčísle *Volných směrů* z prosince 1902 věnovaném pohádce, které ilustrovali například František Kupka, Artuš Scheiner, Jan Kotěra, Ladislav Šaloun, Stanislav Sucharda aj., byly nejpůsobivější pohádky o hrdinovi, jenž nacházel svůj ideál v podobě zlatovlasé panny v pustém lese či v podobě nádherného zářícího paláce, záhy však tento ideál pro úklady, nebo svou vlastní slabost hlavní hrdina ztrácí.¹³¹ V dobovém výtvarném umění postava princezny dokonce personifikovala samo umění a její situování do přírody, obvykle k symbolickému stromu života, pak vyjadřovalo základní vztah umění ke



¹²⁸ Viz <http://www.ceske-tradice.cz/cz/k2,37-kvetomluva/c468-kvetomluva-09-cast-p/>

¹²⁹ Kvapil, J.: Princezna Pampeliška. in: *Pohádková dramata*, Lidové noviny 1999, s. 22.

¹³⁰ Srov.: Tamtéž, s. 20.

¹³¹ Srov.: Wittlich, Petr: *Česká secese*, Odeon 1982, s. 177.

skutečnosti.¹³² Podobně tomu bylo i s květinou, uznávaným secesním symbolem umění.¹³³

I Pampeliška je zlatovlasou pannou, kterou Honza potkává doslova za temným lesem, oddělujícím zámek od okolní krajiny. Nejdříve se jejímu rusálčímu zjevu podivují pastevci, obávají se, aby je ta rusalka malá či víla z vody nestáhla do rybníka anebo aby je v něco neproměnila. V úžasu stane i Honza: „*Nejsi rusalka snad, že's tak krásná? - Protože máš zlaté vlasy – a ty jistě rusalky jen mají. Promluvíš-li, je to, jakby z dálky někdo krásně, ale smutně zpíval. Rusalky tak zpívají jenom. Moje bába viděla kdys jednu, ta prý měla také krásné šaty, veliké prý modré oči měla a vlas měla jako slunce samo.*“¹³⁴ Pampeliška mu na to odpoví: „*Kdybych rusalkou tou zlatovlasou byla, proutkem bych jen švihla, všechno proměnila. Byli bychom v zámku křišťálovém spolu, zlaté hvězdy na nás svítily by dolů, sladkou rosu bych ti vlila do kalíška, princeznou by byla zase Pampeliška. V oknech by nám kvetla s petrklíči lecha, nad námi by zněla jako housle střecha, ve vlas by mi sedli bílí motýli, po podlaze zlaté bychom tančili. Ale já jsem chudší křepelka než v poli, nožky mne už bolí, srdíčko mne bolí, do večera z rána prchám, nevím kam – a kdo potěší mne, toho ráda mám.*“¹³⁵ Z Honzovy promluvy se dozvídáme, že Pampeliščin hlas zní jako smutná píseň. Jde snad téměř o secesní synestezii? Princeznina replika je značně dekorativní, objevují se v ní květiny a střecha znějící jako housle. Ačkoliv zde ještě není tolik patrný význam jejích vlasů, už tady by do nich usedli motýli.

Zobrazování víl a rusalek na sklonku devatenáctého století bývá někdy hodnoceno jako novoromantické, z druhé strany Petr Wittlich cituje úryvek statí *Nová krása* (1903, Volné směry) od Františka Xavera Šaldy, který hovoří o tom, že české secesní umění do roku 1903 je značně novoromantické.¹³⁶ Zapátráme-li v secesních uměleckých předmětech či špercích, secesní vílu nalezneme u mnoha tvůrců, například francouzské návrhy šperků velmi často zobrazovaly ženskou postavu vystupující z klidných jezírek či květin¹³⁷, americké firmy *Unger Brothers* a *Gorham Corporation* kolem roku 1900 vyráběly stříbrnou bižuterii s postavou typické secesní víly¹³⁸. I u nás továrna na výrobu keramiky *Royal Dux* v Duchcově zhotovovala sošky nymf s vlnami, květinami a listy...¹³⁹ Tímto způsobem bychom mohli pokračovat ještě hodně dlouho a našli bychom mnoho secesních předmětů zobrazujících ženu jako nadpřirozenou bytost. Co si tedy z toho vybrat? Secesi či novoromantismus? Nespíš obojí - v souladu s názorem Bohumíra Mráze, který v monografii o secesi uvádí, že secesní umění je svým únikem do

¹³² Srov.: Tamtéž, s. 183.

¹³³ Srov.: Tamtéž, s. 162.

¹³⁴ Kvapil, J.: Princezna Pampeliška. in: Pohádková dramata, Lidové noviny 1999, s. 34.

¹³⁵ Tamtéž, s. 34-35.

¹³⁶ Srov.: Wittlich, Petr: Česká secese, Odeon 1982, s. 216.

¹³⁷ Srov.: Fahr-Beckerová, Gabriele: Secese, Slovart 1998, s. 144.

¹³⁸ Srov.: Tamtéž, s. 145.

¹³⁹ Srov.: Tamtéž, s. 121.

přírody a do světa pohádek povahou romantické.¹⁴⁰

Pampeliška v princových očích je jako luna krásná: „*Ó jenom prchej! Nežli zlatý den své žhavé vlasy v lesy uloží a rozčeše je v miliony hvězd, jež modré nebe hustě zasypou – ty navrátiš se, sama věčný den a zlatovlasý, sama hvězdná noc! Sem poklady, jež vezem z daleka, a položte je k trůnu jejímu! Šat průsvitný, jež víly utkaly, když nachytaly příze měsíčné a vzavše s jezer odlesk bílých hvězd lem šatu toho jimi zdobily! Pak bílé perly, jimiž hluboko až na dně moří mušle krvácí, jas rubínů, jež slunce zrodilo, když odcházelo v rudé západy! Vy pás mi dejte pro bok princezny, jenž zlatou tkání věncí safíry a na svých sponách kvete démanty; vy křišťálové vemte střevíčky a chystejte je k nohám princezny! Pak na podušce, na níž spávala Mab královna, sem neste čelenku a zachvějte se bázní radostnou: neb její okraj – sábská královna jej v černých vlasech měla nad čelem – teď nevěsty mé skráně ověncí, sem zlaté kruhy Kleopatřiny, jež o kotníky její zvonily! A žezlo, kterým Dido vládla! A těžký prsten, který do moře vrh' Polykrates bohům za oběť! Vše připravte a k trůnu klekněte, by její pohled, sladce dětinný, zřel rázem všechny světa poklady a hledě na mne řekl: „Můj jsi, můj!“*“¹⁴¹

Spojení ženy s lunárním symbolem najdeme i u Karla Hlaváčka (*Přízrak* 1897), avšak v opačné poloze, spojení má totiž personifikovat temnou, démonickou a uhrančivou sílu.¹⁴² V Princezně Pampelišce se naopak luna pojí s princezniným panenstvím („*A z nich že vyjde krásná princezna, jak luna krásná ve svém panenství...*“¹⁴³). Závoj zvlněných zlatých vlasů tu nemá jen Pampeliška, ale i den, který je uloží v lesy a rozčeše v trpytivé hvězdy. Ze svých vlasů den utváří ornament jak vystřižený ze secesních plakátů, po jeho přečtení se zjevují Muchovy noční krásy *Polárka*, *Večernice*, *Měsíc* (*Luna*) či *Jitřenka*. Celé pohádkové drama provází secesní barevnost, žlutá se zelenou, sem tam bílá, také ornament sluneční záře zahalující lesy je zlato-zelený. A opět zde vystupují víly, jež utkaly průsvitný šat s odleskem bílých hvězd pro svou sestru Pampelišku, o níž sama chůva říká, že je útlým stvořením, chvějícím se při závanu větru a plačícím při bouři.¹⁴⁴ Princ Pampelišce přináší nejvzácnější poklady, kameny, perly a šperky, jež tak velmi často zdobily i Muchovy krásy. Bílé perly a křišťálové střevíčky jako její nevinnost, rubíny, pás se safíry a démanty jak pro orientální smyslnou tanečnici Salomé, Kleopatřiny nákotníky (vliv egyptského umění na secesi), čelenku královny ze Sáby a podušku, na které spávala královna Mab, královna snů a elfů... Snovost a lyričnost charakterizuje i české secesní umění.¹⁴⁵

Princezniny zlaté vlasy zpočátku září natolik, že rozsvítí celou místnost a vábí k sobě svatojánské mušky a motýly. Honza je přirovnává ke slunci

¹⁴⁰ Srov.: Mráz, Bohumír: *Secese*, Obelisk 1971, s. 19.

¹⁴¹ Kvapil, J.: *Princezna Pampeliška*. in: *Pohádková dramata*, Lidové noviny 1999, s. 19- 20.

¹⁴² Srov.: Wittlich, Petr: *Česká secese*, Odeon 1982, s. 118.

¹⁴³ Tamtéž, s. 62.

¹⁴⁴ Srov.: Tamtéž, s. 21.

¹⁴⁵ Srov.: Wittlich, Petr: *Česká secese*, Odeon 1982, s. 53n.

a pampeliškám na louce. Sama Pampeliška vypráví Honzovi o tom, že když jí chůva vlasy česala, bylo nad postýlkou jasněji než o polednách.¹⁴⁶ „A když večer na mezi jsme spali, svatojánské mušky přilétaly, broučkům v trávě na noc svítily, kolem hlav nám tiše tančily.“ Honza: „Už jsi spala, Pampeliško, unavena usnula jsi a ty mušky svatojánské padly ve tvé zlaté vlasy, zmizely tam, osleply tam, jejich záře ztratila se, protože se rovnat chtěly Pampelišce zlatovlasé. V tom se měsíc vyhoup' z lesů, na topolech used' chvíli, po paprscích jeho bílých spustily se k zemi víly, materi si doušky v trávě do sukýnek natrhaly, Pampelišku její vůni na dobrou noc ovívaly. Ucitil to cvrček v mezi, na víly se chvíli zlobil, ale potom z tenkých klásků housličky si honem zrobil, sed' si na mez, nožkou lusknul, měsíce si nevším' ani, Pampelišce od půlnoci do sna hrál až ke svítání. A když ustal, skřivan vzletěl, křepelka zavolala, hnědá srnka udivená za jetelí v rose stála, dívaly se, divily se, že dal Pánbůh krásné časy – a to zatím Pampelišce svítily jen zlaté vlasy!“¹⁴⁷

Vlasy v secesi symbolizovaly mocnou sílu přírody, přírodní růst, od pradávna byly předmětem erotické touhy a navíc secesi vyhovovaly svou ornamentálností. Japonské umění bylo mladou evropskou modernou oceňováno pro svou bezprostřednost a nezaujatost, odlišně konstruovanou perspektivu, pro hloubku citu a básnickou inspiraci.¹⁴⁸ Japonské dřevoryty přinesly secesnímu umění motivy vázek, různých brouků a motýlů, kterými secese zdobila nábytek, osvětlení, sklo a šperky, pomocí nichž také vlasy svých krás. Ačkoliv zde nelze popřít vliv Shakespearova *Snu noci svatojánské*, i tato scéna, kdy zlataví broučci přilétají do zlatých vlasů Pampelišky oděné v zelený drahocenný šat, působí velmi secesně. Podobný vliv zjev najdeme v Preislerově *Jaru* (1900), v Scheinerových ilustracích pohádek (Erbenova *Zlatovláska*), v *Létě* Margaret MacDonaldové-Mackintoshové¹⁴⁹ (1897) či na plakátech Paula Berthona¹⁵⁰ (1897).

Stejně jako Pampeliška vadnou její zlaté vlasy, čím víc se jí stýská, tím víc pozbývají krásy a lesku, šednou: „Proč teď pořád suché listí padá do mých vlasů? Pořád, pořád



¹⁴⁶ Srov.: Kvapil, J.: Princezna Pampeliška. in: Pohádková dramata, Lidové noviny 1999, s. 36.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 49-50.

¹⁴⁸ Srov.: Fahr-Beckerová, Gabriele: Secese, Slovart 1998, s. 9.

¹⁴⁹ Margaret MacDonald Mackintosh (1865- 1933) – manželka slavného skotského architekta Charlese Rennieho Mackintoshe, spolu s Herbertem MacNairem a svojí sestrou Frances Macdonald vytvořili slavnou skupinu The Four, pro jejíž práci bylo typické protažení postav, používání střídmeho dekoru, světlých barev, a jemných florálních motivů. Zajímavá je to, že Ch. Mackintosh r. 1901 navrhl hudební salón pro duše šesti princezen Maurice Maeterlincka. Srov.: Fahr-Beckerová, Gabriele: Secese, Slovart 1998, s. 53n.

¹⁵⁰ Paul Berthon (1872-1909) – francouzský secesní malíř. Maloval zejména dekorativní panó a proslavil se zasněnými a „nadzemskými“ obrazy, portréty melancholických dívek a nymf zahleděných do dálek. Srov.: Millerová, Judith: Secese, Noxi 2004, s. 219.

*padá... Moje vlasy nejsou už tak zlaté – a jak vadnou! Podívej se, Honzo!*¹⁵¹
 V posledním dějství: „*Když jsem vlasy shrnula si k čilku, svítily jak slunce na postýlku – už tak nesvítí mi... Vidíte, mamičko?*“¹⁵²

Paralelu s osudem Pampelišky vyjadřují také odkvétající květy na louce, píseň o lnu, který kvetl, ale nedokvetl (vlastně o dívce umírající před svou svatbou), slunce bloudící za horami¹⁵³ nebo umdlená labuť. Pampeliščin smutek prožívá i podzimní krajina.

Tažné ptáky v Princezně Pampelišce zastupují labutě. Proč Jaroslav Kvapil nezvolil místo labutí třeba divoké kachny, jak by to napadlo obyčejného člověka, když mu na mysli vytane obraz odletu ptáků na jih? Protože byl umělec a nemohl zůstat netečný k dobovému uměleckému dění. První ročníky Volných směrů obsahovaly poměrně značnou literární část a co je pro nás podstatné, i sem Jaroslav Kvapil přispíval.¹⁵⁴ „Erbovními“ ptáky secese se pro svou vznešenost a exkluzivnost stali páv a labuť (rajky), již s sebou přinášeli i jistý erotický podtext. Jan Preisler ve stejném roce, kdy ilustroval knižní vydání Princezny Pampelišky, namaloval *Podzim* (1897). „Ve středním poli triptychu stojí v melancholickém gestu žena na louce plné ocúnů. Povětrím, které táhle vzdouvá její plášť, letí bílé labutě, uplatňující ladnou křivku natažených krků a křídel. Louka se táhne do daleka, s několika konturami bříz, až k tmavému horizontu lesa. Postava stojí u skupiny mladých stromů; linearita jejich větví a štíhlých kmenů vnáší do obrazu jistou stylizaci...“¹⁵⁵

A jak podobný námět literárně ztvárnil Kvapil? >> Pampeliška: „*Vidíš, co to letí od západu?*“ Honza: „*Na chvíli se to skrylo v mraky.*“ Pampeliška: „*To jsou mraky? Hle, jak letí, letí!*“ Honza: „*Ne, to k jihu táhnou tažní ptáci*“ Pampeliška: „*Labutě se v cizí moře vrací!*“ Honza: „*Táhnou na jih, tam, kde není zimy.*“ Pampeliška: „*Pojďme s nimi, Honzo, pojďme s nimi! Labutě, labutě – kudy vy letíte, že ten kraj bez zimy na jihu vidíte? Pánbůh vás labutě, na moři siném chraň! Labutě. Labutě – vidíte naši stráž? Vidíte zámek náš? Hněvá se ještě král?... Já bych neletěla, labuti ty bílá! Nad zámek bych naším v slunci zakroužila, v zahradu bych padla a pan král by vyšel, radosti by plakal, až by o mně slyšel, celý dům by svolal, častoval by lidi... Honzo, Honzo, Honzo – už mne neuvidí!*“<<¹⁵⁶

Labutě najdeme v secesním umění i jinde - stylizované labutě chrání vstup *Janova domu* od Dušana Jurkoviče¹⁵⁷ v Luhačovicích; Josef Václav Myslbek roku 1894 modeloval *Labutí zpěv*, v němž se nejvíce projevila jeho touha po kontaktu s francouzským uměním Art Nouveau¹⁵⁸; labutě jsou častým

¹⁵¹ Kvapil, J.: Princezna Pampeliška. in: Pohádková dramata, Lidové noviny 1999, s. 73.

¹⁵² Tamtéž, s. 97.

¹⁵³ Tamtéž, s. 84.

¹⁵⁴ Srov.: Wittlich, Petr: Česká secese, Odeon 1982, s. 60n.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 57.

¹⁵⁶ Kvapil, J.: Princezna Pampeliška. in: Pohádková dramata, Lidové noviny 1999, s. 73.

¹⁵⁷ Dušan Samo Jurkovič (1868-1947) – architekt slovenského původu, pro své návrhy hodně využíval lidovou ornamentiku, kterou spojil se secesní stylizací a s prvky anglické bytové architektury; dílo: Pustevny na Radhošti, část lázeňského areálu v Luhačovicích, vlastní vila v Brně-Žabovřeskách, úprava zámku v Novém Městě nad Metují atd., viz http://cs.wikipedia.org/wiki/Du%C5%A1an_Jurkovi%C4%8D

¹⁵⁸ Srov.: Wittlich, Petr: Česká secese, Odeon, 1982, s. 39.

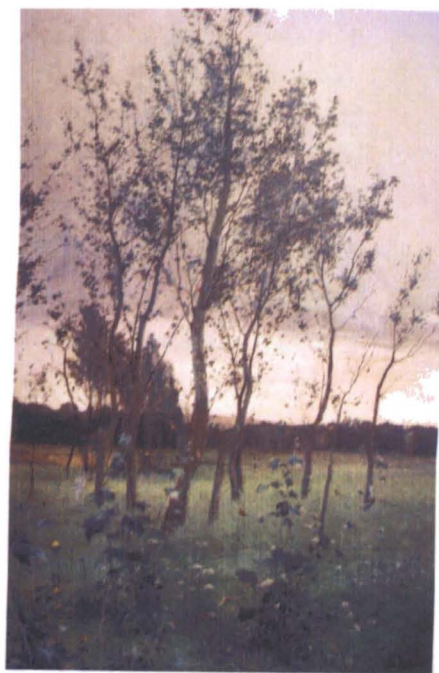
motivem skleněných výplní dveří činžovních domů v secesním stylu a zdobí např. šperky od Reného Laliquea¹⁵⁹ aj.

Preislerův obraz s třetím jednáním Princezny Pampelišky spojuje také podzimní krajina.

Secesní je kontrast smyslnosti a nevinnosti, v Princezně Pampelišce se objevuje, když princ Pampelišce slibuje, že jí žhavé růže naprší na cestu, ale zároveň před ní mají bílé lilie pokleknout.¹⁶⁰ A jsou to opět právě lilie, secesí tolik oblíbené. Protiklad smyslnosti a nevinnosti se promítá i do princových darů, Pampeliška dostane bílé perly a křišťálové střevíčky vedle rubínů nebo pásu se safíry, kterým si dodnes svůdné orientální tanečnice zdobí boky... I samotná princezna Pampeliška má v princových očích dvě podoby: nejprve ctné panny, později svedené dívky, která se za svůj čin nestydí a brání svého miláčka.

Celé drama provázejí pohádkové prvky. Droby z buchet mají Honzovi a Pampelišce ukazovat zpáteční cestu, z níž se mají oba navrátit dříve, nežli zlatá loď zemi třikrát obepluje¹⁶¹, Pampeliška dává Honzovi tři zlatá jablka¹⁶², Honza umí teoreticky zabít sedm jednou ranou,¹⁶³ cesta z tábora hispánského prince trvá třikrát tři týdny, na prameni u studánky sedí žabka se zlatou korunkou¹⁶⁴ ... Významnou roli hraje slunce, mající téměř božskou podstatu, což poukazuje na vliv dobových filosofických teorií. Ve výtvarném umění přelomu století také nalezneme motiv lodi – Umění, které má zachránit tonoucího (viz *Plakát druhé výstavy SVÚ Mánes* z roku 1898), avšak tento význam zlatá loď z prvního dějství Princezny Pampelišky zřejmě nemá.

Jako impresní lze chápat promítání Pampeliščiných nálad a pocitů do krajiny, ale pokud budeme důsledně vycházet z prof. Petra Wittliche, i tady by to nebylo jednoznačné, protože i české secesní umění zrcadlilo nálady svých tvůrců, bylo tedy také ovlivněno impresionismem, ale krajinám duše se dostávalo jisté dekorativní stylizace, jako tomu bylo např. v Slavičkově *Břízové náladě* či u Skupiny olší Aloise Kalvody. Z mnoha lyrických obrazů pohádkové hry Princezna Pampeliška vybírám jediný: >>Pampeliška: „... Honzíčku, vid', teď už léto není? Ráno byla tráva postříbřena, údolím se mlhy provalily – Honzo, Honzo, Honzo, já se chvěji! Tulí se



¹⁵⁹ René Lalique (1860-1945) – francouzský zlatník, průkopník secesního šperkařství, oceněný na Světové výstavě v Paříži první cenou, Lalique využíval vedle zlata a drahých kamenů i lacinější materiály, email, polodrahokamy, rohovinu aj. K jeho oblíbeným motivům patřili ženy se splývajícími vlasy, stylizované rostliny, hadi, vážky a jiný hmyz – srov.: Srov.: Millerová, Judith: Secese, Noxi 2004, s. 144, 148.

¹⁶⁰ Kvapil, J.: Princezna Pampeliška. in: Pohádková dramata, Lidové noviny 1999, s. 17.

¹⁶¹ Srov.: Tamtéž, s. 39.

¹⁶² Srov.: Tamtéž, s. 35.

¹⁶³ Srov.: Tamtéž, s. 54.

¹⁶⁴ Srov.: Tamtéž, s. 49.

k Honzovi: *Podívej se, už tam zase hoří!*“ Honza: *„Kde že hoří? Slunce zapadá to do krvavých mračen, Pampeliško!“* Pampeliška: *„Zapadá už? A nás nezahřálo! A teď shasne! Honzíčku můj, víš-li, za sluncem že chtěli jsme až k moři?“* ... Pampeliška hledí k západu: *„Vidiš, vidiš, co tam plamenů je? Princ už cestou všechno zapaluje, zapálil už lesy, dým z nich vzhází, živé lidi do plamenů hází!“* Honza: *„Neslyšela's? Slunce zapadá to.“* Pampeliška: *„Slunce moje, slunce moje, kde jsi? Pojďme za ním, nežli zmizí v lesy!“* Honza: *„Došli bychom tam, zkad utíkáme; k východu teď jdeme, Pampeliško.“* Pampeliška: *„Ale tam se šerí! Noc tam vstává! Od východu fičí! Kam se skryjem? Na západ se nemůžeme vrátit, černá noc už číhá na východě!“* Tulí se k Honzovi: *„Zahřej mne, ach zahřej, mně je zima!“* <<¹⁶⁵

Drama uzavírá secesní ornament. Jde o ten okamžik, kdy vítr vynese Pampelišku do oblak, rozfoukne ji jako květy na louce a z nebe (či z Pampelišky) začne padat sníh. >> Pampeliška: *„Sluníčko se schýlí, záhy zhasne den... Mamičko, ach, mamičko zlatá!“* Máma: *„Copak, dítě ze všech nejmilejší?“* Pampeliška: *„Honza mi šel pro květiny, vidíte? Víte, pro ty zlaté pampelišky?“* Máma: *„Plnou přehoušli jich přinese ti... Ale teď pojd', dceruško má zlatá, do peřinek, abys nenachladla!“* ... Tulák: *„Nikdo už na mne nečeká, nač je ta cesta daleká? Od světa dál a k hrobu blíž, už mne, má milá, nespatriš!“* Pampeliška: *„Mámo, mamičko, mne někdo volá!“* Máma: *„Dceruško, to venku vítr fičí.“* Pampeliška: *„Bane, mámo! Zas už o mně zpívá.“* Tulák: *„Ze světa všechny cesty jdou, světa kraj půjdu za tebou! Ale ať dojdou kamkoli, všude mě srdce zabolí.“* Pampeliška: *„Slyšíte, že zpívá? Zas je tady!“* Máma: *„Kdyby se radš modlil před adventem!“* Pampeliška: *„Vysoko, vysoko do oblak šedivých, odkud se za zimy na zemi sype sníh... Už už, už už?“* Máma: *„Honem si už lehni!“* Pampeliška: *„Ta je těžká! Jako pytel hlíny! Ještě těžší! Vidíte to, mámo?“* Máma: *„Copak, pro Ježíše?“* (Na návsi hvízdne vítr a vyrazí okno i dveře.) Pampeliška (Seskočí rázem z postele.): *„Musím? Musím? Honzíčku můj, Honzo...“* (Potácí se na náves.) *„Neutec mi!“* (Zmizí.) Máma: *„Pro Ježíše Krista! Pampeliško!“* (Vyběhne na náves.) Pastevec (Jde po návsi.) Máma: *„Pospěš za ní! Pospěš za ní! Honem!“* Pastevec: *„Za kým, teta?“* Máma (utíká): *„Za kým? Za princeznou!“* (Nastává sněhová vánice.) <<¹⁶⁶



Z hlediska secesního umění a jeho vlivu na pohádkové drama Princezna Pampeliška stojí za zmínku ještě jedna skutečnost. Po smrti Hany Kvapilové

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 71-72.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 99-100.

roku 1907 český sochař, žák Augusta Rodina, Josef Mařatka¹⁶⁷ vytvořil tři studie podobizny Hany Kvapilové stylizované do podoby princezny Pampelišky a v tomto pojetí následně vznikla i jeho secesní skica k pomníku Hany Kvapilové. Umělkyně je zobrazena se zavřenýma očima, se secesním symbolem bdělého spánku či vnitřního zraku...¹⁶⁸

4.3 Jaroslav Kvapil – Rusalka

Rusalka

(Libreto k opeře o třech jednáních)

„Ve vlasti Andersenově, na dánském ostrově Bornholmu, kde jsem trávil roku 1899 prázdniny, připomenul jsem si z dětských let andersenovskou pohádku o mořské panně, která z lásky k člověku podstoupila muka němoty i kletbu zatracení, když ji miláček opustil, aniž se odhodlala vykoupiti jeho krví svoje osvobození. Počal jsem z tohoto motivu osnovovati operní text erbenovského tónu a třebaže se mi do toho snad připletly názvuky tehdy slavného Potopeného zvonu, myslím, že je libreto Rusalky hodně české a že právě jeho šťastný osud byl rozhodnut duchem Erbenovým, pro nějž měl Antonín Dvořák tolik pudového pochopení...“¹⁶⁹

Libreto k Dvořákově *Rusalkě* vzniklo na podzim roku 1899, o rok později Antonín Dvořák zkomponoval hudbu a v březnu roku 1901 operu uvedla scéna Národního divadla. Text Rusalky vznikl, jak Jaroslav Kvapil vzpomínal, „nepomýšleje na skladatele“¹⁷⁰. Jako první si Rusalku zazpívala Růžena Maturová, prince Bohumil Pták, Vodníka Václav Kliment. Autory výtvarné výpravy byli malíř Ferdinand Engelmüller¹⁷¹ (1. a 3. jednání) a architekt Jan Kotěra (2. jednání, autor secesního zámeckého paláce), kostýmy navrhl již zmíněný Karel Šimůnek. Publikum přijalo operu s nadšením. Za dramaturga Otakara Ostrčila (od 1919) dosáhla Rusalka více než dvou set repríz a stala se po *Prodané nevěstě* nejhranější operou, a je jí dodnes.¹⁷²



¹⁶⁷ Josef Mařatka (1874-1937) – český sochař, zpočátku ovlivněn secesním symbolismem (*Opuštěná Ariadna*), později Bourdellem, po válce navázal na myslbekovskou tradici. Viz - http://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Ma%C5%99atka

¹⁶⁸ Srov.: <http://www.horice.org/galerie/index.php?pid=15>

¹⁶⁹ Kvapil, Jaroslav: O čem vím, Orbis 1932, s. 229.

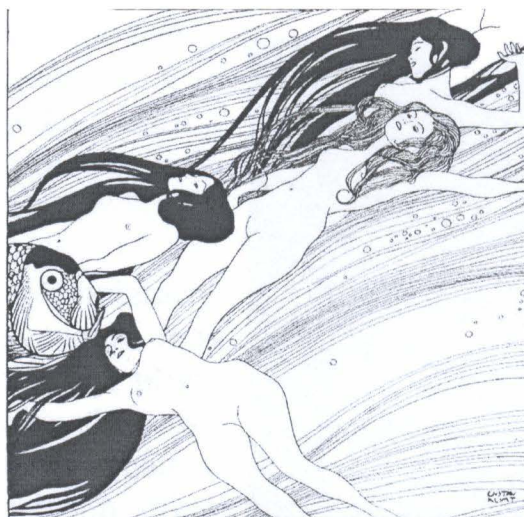
¹⁷⁰ Kvapil, J.: O čem vím, Orbis 1932, s. 229.

¹⁷¹ Ferdinand Engelmüller (1867-1924) – český malíř a grafik, krajinář, absolvent pražské Akademie výtvarných umění a spoluzakladatel SVÚ Mánes, od r. 1898 člen Jednoty výtvarných umělců, častým námětem jeho obrazů je krajina okolí Zábřehu. Viz -

<http://www.rejstrik.cz/encyklopedie/objekty1.phtml?id=95600>

¹⁷² Srov.: Berkovec, Jiří: Rusalka, Národní divadlo v Praze 1998, s. 27n.

Příběh vodní víly, do které se zamiluje rytíř, jenž si následně vílu vezme za ženu, ale zradí ji pro svůdnou princeznu, ztvárnil již pruský romanopisec Friedrich Heinrich Karel Fouqué baron de la Motte (1777-1843) v romantické povídce *Undine*. I zde rytíř umírá po posledním polibku. Povídka byla publikována roku 1811 a později byla ještě autorem upravena na libreto. Pravděpodobně se stala předlohou jak pro pohádku Hanse Christiana Andersena, tak pro Jaroslava Kvapila. Jako zdroje Kvapilovy tvorby bývají ještě uváděna pohádková dramata Gerharta Hauptmanna či Maurice Maeterlincka. V čem tkvěl přínos Kvapilova zpracování? Podle Jiřího Berkovce „Kvapil dokázal potenciální inspirační impulzy a zdroje účelně zužitkovat, osobitě vyjádřit a podříditi vlastnímu svébytnému pojetí ryzí české pohádky. Její klasický typ obohatil novými motivy, vyjádřenými krásným jazykem poetických obrazů...“¹⁷³



Secese v Rusalce

Ve slovanské mytologii jsou Mavky (Navky) a Rusalky ztělesněné duše zemřelých dětí. „Podle podání Malorusů jsou Mavky děti matkami utopené a nekřtěné, jež si lid představuje v podobě malých dětí, nebo jako mladé, krásné dívky s kadeřavými vlasy, polonahé nebo jen v bílou spuštěnou košilku oděné. Houpají se za svitu měsíčního světla na větvích stromů a snaží se k sobě přilákat mládež, buď, že napodobují pláč nemluvnat, nebo že se smějí, chechtají a tleskají v dlaně. Kdo jde po svůdném jejich hlase, toho okouzluje svou krásou, miliskují se s ním a nakonec ho k smrti ulechtají, nebo mu odříznou hlavu, nebo zatáhnou do vody... Mavky se zlobí na lidi, že je nechali umřít bez křtu. Kdo jejich kvílící hlas uslyší, má říci: „Kreščaju tebe vo imja Otca i Syna i Svjatago Ducha,“ čímž je vysvobodí. Když po sedm let nikdo nad nimi se nesmiluje, promění se v Rusalky... Pojmenování své obdržely Rusalky podle svátků rusalji, které mají ráz slavnosti dušiček. Na semik (čtvrtek na sedmou neděli velikonoční), který sluje místy rusalka nebo rusalčin, mavskij velikden, vychází lid na hřbitovy, zdobí hroby věnci a klade na ně pokrmy pro nebožtíky. Část jídel ponechává na mohylách jako oběť Rusalkám... Rusalky představují se jako hezké, bledé dívky. Z obličejů vzdušně průzračného září jim sivé, modré nebo černé oči, ozdobené širokým a hustým obočím; rusé, černé nebo zelené vlasy, po zádech volně rozpuštěné, spadají jim až po kolena. Ve vlasech tají se zvláštní síla; dokud jsou mokré, Rusalka může jimi zaplaviti třeba celou krajinu, rozčesá-li si je hřebenem z rybí kosti. Uschnou-li, Rusalka pozbývá své síly a hyne. Příbytkem jejich

¹⁷³ Tamtéž, s. 16.

*jsou pole, nivy, lesy a vody. Obyčejně se zjevují, když v poli začíná obilí dozrávat. Tehdy rozpustivše své dlouhé rusé vlasy, ozdobené chrpami, pestrými květy máku a klasy, tancují a tropí svévole, skryté uprostřed hustého obilí... Vycházejíce za jasných nocí letních na povrch vody, koupají se tleskajíce do vody a laškují s vlnkami...*¹⁷⁴



Rusalky jsou podle této charakteristiky téměř průzračné bytosti s dlouhými, květy ozdobenými vlasy, které rády tančí, houpají se na větvích stromů a mají líbezný, přímo kouzelný hlas. Takovým způsobem charakterizoval rusalky a mavky Jan Máchal roku 1907. Porovnáme-li Máchalovo vymezení rusalek a víl se secesním zobrazením dívek s rozevlátými vlasy, ozdobenými květy, s tzv. *femmes-fleur*¹⁷⁵, zjistíme, že mají mnoho společného. Během prvního desetiletí dvacátého století se secese (nejen florální) stala charakteristickým projevem české společnosti a všeobecným kulturním fenoménem¹⁷⁶, tudíž mohla ovlivnit i to, jak si lidé v této době a době předcházející rusalky a víly představovali.

Rusalcin příběh: Lesní žínky tančí u jezera. Za Vodníkem přichází Rusalka, která se chce stát kvůli princovi člověkem. Vodník ji posílá k Ježibabě, ta jí namíchá lektvar, ale pokud Rusalka svou lásku ztratí, bude prokleta. Prince láká cosi k jezeru, tam spatří němou Rusalku. Okouzlen její krásou si ji odvede domů. Chystá se svatba. Přijíždí Cizí kněžna, jež svou smyslností prince uchvátí. Vodník navštíví Rusalku právě v okamžiku, kdy tuší svoje ztracení. Princ ji zavrhně, a proto se s Vodníkem vrací zpět do jezera. Nesmí mezi své sestry. Jediným lékem je zabít prince, ale to Rusalka nechce. Princ je jako omámen, Cizí kněžna rozbila jeho pouto s němou kráskou a zmizela. Vrací se na místa, kde poprvé spatřil Rusalku. Chce poslední polibek, i když ví, že po něm zemře.

Libreto se vyznačuje velkou lyričností, avšak mnoho secesních prvků v něm nenajdeme. Nepostrádá sice secesní souznění s přírodou, pohádkovost a snivost či protiklad nezemskosti a smyslnosti, ale mnoho jazykové dekorativnosti či ornamentálnosti v něm není. Secesně působí a zřejmě asi působila zejména celková výprava (viz secesní Kotěřův palác či návrhy kostýmů Karla Šimůnka).

Jako „nejsecesnější“ lze hodnotit ty pasáže, kde se objevuje motiv vlny, která objímá jak Rusalku, tak prince. Najdeme ji v promluvě Vodníka, Rusalky nebo Ježibaby. >>Rusalka: „*Sem často přichází a v objetí mé stoupá, šat shodí na hrázi a v loktech mých se koupá. Však pouhou vlnou*

¹⁷⁴ Máchal, Jan: *Bájesloví slovanské*, Votobia 1995, s. 87n.

¹⁷⁵ *Femme-fleur* – francouzský výraz pro secesní figuru ženy s rozevlátými vlasy, zdobenou květy či z rostlin a květů vystupující – srov.: Millerová, Judith: *Secese*, Noxi 2004, s. 171, 196-197.

¹⁷⁶ Srov.: Wittlich, Petr: *Česká secese*, Odeon 1982, s. 235.

jsem, mou bytost nesmí zřítí – ó vím, že člověkem dřív musila bych býti, jak já jej objímám a vinu já jej v ruce, by on mne objal sám a zulíbal mne prudce!“ <<¹⁷⁷ Při příchodu k Ježibabě: >> Rusalka: „*Vlnami jsem upoutána, do leknínů zamotána.*“ Ježibaba: „*Vytrhni se, cupy hupy, pospěš ke mně do chalupy – pust' ji, vlnko, pust' ji ke mně, ať se nožky dotknou země! Nožičky, držte ji, nožičky, neste ji – vida, jak nožičky chodit umějí!*“ <<¹⁷⁸ V Princově promluvě: „*Zde mihla se a zmizela! Horem a dolem, lesem a polem podivná zvěř ta mihá se kolem – a tady stopa zanikla docela! A tajemným vlněním potají ty vody mě v lokty své lákají...*“¹⁷⁹

Jedním z nejznámějších japonských dřevorytů, který ovlivnil umění Art Nouveau, byl kolorovaný dřevoryt *Velká vlna u Kanagawy* ze série *Třiceti šesti pohledů na horu Fuji*. I dnes, otevřeme-li jakoukoli knihu o secesi, bývá obvykle jeho zmenšená reprodukce publikována hned na předních stránkách. Tato grafika stála u zrodu secesního ornamentu a ovlivnila mnohé umělce (secesní počátky Františka Kupky – *Vlna* 1903; Ivana Bilibina¹⁸⁰ – *Skazka o care Saltane* 1905; aj.). Ideově je vlna či vlnění spjata s francouzským filosofem - Henri Bergsonem (1859-1941), který se sice k secesi nikdy nevyjádřil, ale formuloval myšlenku, jež ovlivnila celé umění Art Nouveau: „Pro živé bytosti jsou charakteristické vlnovité, případně hadovité linie. Každá bytost se vlní svým vlastním způsobem a cílem umění je vyjádřit toto vlnění.“¹⁸¹ Vlny byly tedy počátkem secesní ornamentiky a ornamentálně působí i výše uvedené Rusalčiny promluvy. Jestliže bývá femme-fleur charakterizována jako dívka vystupující z rostlin či květů, je i Rusalka zamotaná do leknínů a z leknínů a vln vystupující onou femme-fleur.

V libretu najdeme i jiné pasáže, které na nás mohou působit jako ornament. Například hned na samém začátku prvního jednání tři lesní žínky zpívají: „*Hou, hou, hou, stojí měsíc nad vodou! Zvědavě se v hloubku dívá, po kamení ke dnu splývá, hastrmánek hlavou kývá, hou, hou, hou, starou hlavou zelenou. Hou, hou, hou, kdo chodí to nocí tou? Hastrmánku, měsíc stoupá, už se tobě v okně houpá, za chvíli se k tobě vloupá, hou, hou, hou, ve tvou síňku stříbrnou. Hou, hou, hou, měsíc*



¹⁷⁷ Kvapil, Jaroslav: *Rusalka*, Národní divadlo v Praze 1998, s. 48.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 50.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 53.

¹⁸⁰ Ivan Bilibin (1876-1942) – ruský malíř, ilustrátor, secesionista a scénograf. Pro svou tvorbu našel největší inspiraci ve slovanském folklóru, dále pak v japonském umění. Asi nejznámější jsou jeho ilustrace ruských pohádek, pro nás významná by mohla být jeho výzdoba pravoslavné kaple na Olšanských hřbitovech. Viz - http://translate.google.cz/translate?hl=cs&langpair=en|cs&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Bilibin&prev=/translate_s%3Fhl%3Dcs%26q%3DIvan%2BBilibin%26tq%3DIvan%2BBilibin%26sl%3Dcs%26tl%3Den a srov.: Kšicová, Danuše: *Secese - slovo a tvar*, MU Brno 1998.

¹⁸¹ Fahr-Beckerová, Gabriele: *Secese, Slovart* 1998, s. 84.

bloudí nad vodou! Po jezeře tančí vánek, probudil se hastrmánek, hastrmánek tatrmánek, hou, hou, hou, bublinky už ze dna jdou. “<<¹⁸²

Secesní znaky má nejznámější árie z Rusalky: >> „*Měsíčku na nebi hlubokém, světlo tvé daleko vidí, po světě bloudíš širokém, díváš se v příbytky lidí. Měsíčku, postůj chvíli, řekni mi, kde je můj milý! Řekni mu, stříbrný měsíčku, mé že jej objímá rámě, aby si alespoň chvíličku vzpomenu ve snění na mě. Zasněť mu do daleka, řekni mu, kdo tu naň čeká...*“ <<¹⁸³

Secese zobrazovala ženu nejčastěji dvěma způsoby - jak již bylo zmíněno na jiném místě - jako nezemskou bytost, nebo jako ztělesnění smyslnosti a zla. Obojí je zastoupeno i v Rusalce.

Rusalka je tou nadpřirozenou a studenou kráskou, kterou princ nazývá příznačně Pohádkou („*Již týden dlíš mi po boku, jak z báje zjev dlíš před mnou, a marně v oči hluboku tvou bytost hledám tajemnou.*

Má sňatek dát mi teprve, co láska dávno chtěla, by rozhořela jsi do krve a byla ženou mou zcela? Proč chladí tvoje objetí, vzplát vášní proč se bojí?“¹⁸⁴). Na její nevinnost a nadpřirozenost poukazuje bílá laň

(V Zeyerově dramatu *Radúz a Mahulena* je Mahulena spřízněna s bílým jelenem), luna nebo víra v čistou lidskou duši, z květů pak lekníny a lilie.

V prvním jednání vystupuje jako zasněná víla toužící po princově lásce a jak konstatuje Gabriele Fahr-Beckerová v monografii o secesi, „dívky se

zasněným pohledem ve splývavém rouchu se staly přímo ochrannou známkou Alfonse Muchy“¹⁸⁵, takže i Rusalka je typickou secesní vílou. Do vodní říše se vrací „žitím uvadlá“ a propadlá v prokletí. Už nemůže tančit se svými sestrami, jejími družkami jsou nyní bludičky v bažinách a bledý leknín. Tedy opět květina („*Na vodách bledý leknín sní, smutným ti druhem bude, pro tvoje lože svatební nekvetou růže rudé!*“¹⁸⁶). A bílé květy sdílí - podobně jako pampelišky na louce v Princezně Pampelišce - osud hlavní hrdinky („*Květiny bílé nejdříve úpalem slunce zašly, ale ty růže ohnivé svatební lože kráslí.*“¹⁸⁷). Pokud Rusalka symbolizuje přírodu, jak tomu vše nasvědčuje, tak jedině u ní může princ najít spásu, a také ji nachází.

Cizí kněžna je ztělesněním lidských vášní. („*Až požár můj vás popálí a všechny vaše vášně zděsí, až odejdu vám do dále, co s leskem lunny počnete si? Až obejmou vás lokty, sličné té němé krásky náměsíčné, čím k vášni hrát se budete?*“¹⁸⁸). Prahne po tom, co nemá, a když to získá, ztrácí zájem,



¹⁸² Kvapil, Jaroslav: Rusalka, Národní divadlo v Praze 1998, s. 45.

¹⁸³ Tamtéž, s. 49.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 59.

¹⁸⁵ Fahr-Beckerová, Gabriele: Secese, Slovart 1998, s. 90.

¹⁸⁶ Kvapil, Jaroslav: Rusalka, Národní divadlo v Praze 1998, s. 61.

¹⁸⁷ Tamtéž.

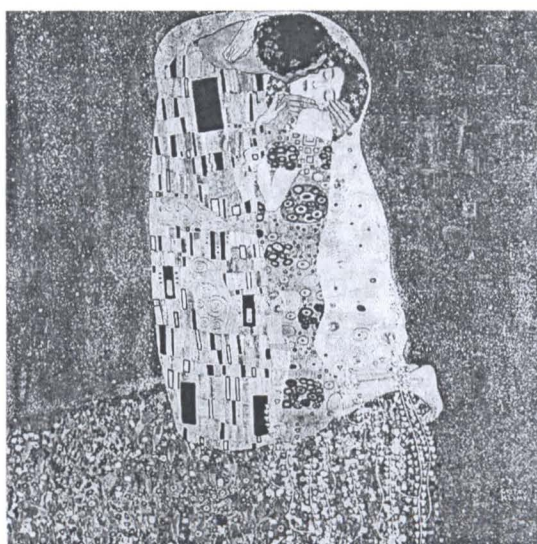
¹⁸⁸ Tamtéž, s. 63.

odchází. I ona je spjata s květy, avšak rudými. Jinak se o ní mnoho nedovíáme.

Smyslnost s nadpřirozeností se spojuje u lesních žinek, protože, „*kdo vidí lesní žínky bez košilky, bez sukýnky, omámí ho lásky chtíč*“¹⁸⁹.

Rusalku provází i jistá, byť nevelká míra dekorativnosti. >>Lesní žínka: „*Mám, mám, zlaté vlásy mám, svatojánské mušky slétají se k nim, ruka moje bílá vlásy rozpustila, měsíček je češe svitem stříbrným.*“ Jiná žínka: „*Mám, mám, bílé nožky mám, proběhla jsem palouk, palouk celičký, proběhla jsem bosa, umyla je rosa, měsíček je obul v zlaté střevíčky.*“ Třetí žínka: „*Mám, mám, krásné tílko mám, na palouku v noci svítí jako vděk, kudy běžím všude, moje bílé údy do stříbra a zlata šatí měsíček.*“ <<¹⁹⁰

Děj Rusalky uzavírá chvíle souznění v posledním polibku, i tento námět byl ve výtvarném umění na přelomu století oblíbený a častý. >> Princ: „*Líbej mne, líbej, mír mi přej, nechci se vrátit v světa rej, do smrti třeba mě ulíbej!*“ Rusalka: „*A tys mi, hochu můj, tolik dal, proč jsi mě, hochu můj, oklamal? Zda to víš, hochu, zda to víš, z loktů mých že se nevrátíš, zkázou to v loktech mých zaplatíš?*“ Princ: „*Všechno chci ti, všechno chci ti dát, líbej mne, líbej, líbej tisíckrát! Nechci se vrátit, zemru rád, líbej mne, líbej, mír mi přej, nechci se vrátit, zemru rád, nemyslím, nemyslím na návrat!*“ Rusalka: „*Láska má zmrazí všečen cit, musím tě, musím zahubit, musím tě v lednou náruč vzít!*“ Princ: „*Líbej mne, líbej, mír mi přej! Polibky tvoje hřích můj posvěť, umírám šťasten, umírám ve tvém objetí!*“... Rusalka: „*Za tvou lásku, za tu krásu tvou, za tvou lidskou vášeň nestálou, za všechno, čím klet je osud můj, lidská duše, Bůh tě pomiluj!*“ <<¹⁹¹



¹⁸⁹ Srov.: Tamtéž, s. 49.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 71.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 75.

4.4 Julius Zeyer – Radúz a Mahulena

Julius Zeyer (1841 – 1901)

Julius Zeyer, významná osobnost českého novoromantismu a české literatury druhé poloviny 19. století, básník, prozaik a dramatik, se narodil 26. 4. 1841 v rodině pražského měšťana jako jedno ze sedmi dětí. Zeyerové přišli do Čech z Alsaska za Velké francouzské revoluce. Otec obchodoval se dřevem, matka pocházela ze staropražské židovské rodiny a stala se křesťankou. Jeho mateřským jazykem byla němčina, v tvorbě ho prý ovlivnila česká chuť¹⁹². Zeyer měl původně převzít otcovu firmu, proto vystudoval reálku, krátce navštěvoval techniku a vyučil se tesařem ve Vídni. Kromě toho navštěvoval jako mimořádný posluchač přednášky o starověkých kulturách, filosofii, estetice aj. na pražské univerzitě. Intenzivně se věnoval studiu jazyků, naučil se anglicky, francouzsky, italsky, španělsky, rusky, polsky a údajně i hebrejštinu a základy sanskrtu.¹⁹³

Zbytky rodinného jmění, honoráře a utajená podpora stavitele Josefa Hlávky umožňovaly Zeyerovi žít bez pravidelného zaměstnání a věnovat se studijním toulkám po světě, bohaté korespondenci a literární práci. Zeyer rád cestoval, poznal téměř celou Evropu, Rusko i Orient. Udržoval kontakty se současnými polskými spisovateli. Od roku 1887 bydlel ve Vodňanech (předtím v Praze-Liboci). Jeho nejbližšími přáteli byli Josef Václav Sládek, František Herites, Marie Kalašová, výtvarníci František Bílek a Zdenka Braunerová.

Zeyer byl povahou samotář, veřejnému životu se vyhýbal, neznamenal to však, že by byl k němu lhostejný. „Byl naplněn přímo vášnivou láskou k českému národu, hluboce trpěl jeho ponížením.“¹⁹⁴ Kromě toho neměl rád oficiální pocty a tento „osobní nonkonformismus“¹⁹⁵ ho sblížil s mladou generací devadesátých let.¹⁹⁶

„Do literatury vstoupil poměrně pozdě a dlouho hledal vlastní umělecký výraz.“¹⁹⁷ Začínal psaním fantastických novel (*Z papíru na kornouty*, 1874), povídek z pražského prostředí (*Duhový pták*, 1873; *Miss Olympia*, 1874; *Jeho svět a její*, 1874) nebo romány z cizího prostředí (*Ondřej Černyšev*, 1876; *Dobrodružství Madrány*, 1886). „V těchto dílech se už objevují příznační Zeyerovi hrdinové, hledající lásku jako naplnění života, drcení prostředím, které je obklopuje. Teprve smrt dává smysl jejich životu a jejich lásce.“¹⁹⁸

Další Zeyerovy práce se obvykle označují jako „obnovené obrazy“, jež jsou příznačné pro celou Zeyerovu tvorbu. Jde o volné zpracování cizích látek s důrazem na lyrickou složku, popis krajiny či kulturněhistorické studie.

¹⁹² Viz - <http://www.spisovatele.cz/julius-zeyer>

¹⁹³ Srov.: http://cs.wikipedia.org/wiki/Julius_Zeyer

¹⁹⁴ Krejčí, Karel: Drama lásky k slovenskému lidu. in: *Radúz a Mahulena*, Státní nakl. krásné literatury, hudby a umění 1961, s. 11.

¹⁹⁵ Lehár, Jan a kol.: Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 332.

¹⁹⁶ Srov.: Tamtéž.

¹⁹⁷ Balajka, B. a kol.: Přehledné dějiny literatury I., Fortuna 1999, s. 203.

¹⁹⁸ Tamtéž.

Volnou parafrází starofrancouzských skladeb byl Zeyerův *Román o věrném přátelství Amise a Amila* (1877) z dob rytířského středověku. Obnovenými obrazy jsou i *Báje Šošany* (1880), *Stratonika a jiné povídky* (1884), *Amparo a jiné povídky* (1896), středověká křesťanská legenda *Sestra Paskalina* (1887), staroirská náboženská legenda *Maeldunova výprava* (1896) či prozaické převyprávění staroislandských ság *V soumraku bohů* (1898) a další. Z Japonska čerpá rovněž příběh tragické lásky *Gompači a Komurasaki* (1884).¹⁹⁹

V poezii Zeyer vynikal zejména epickými básněmi, básně lyrické a lyricko-epické psal zřídka (*Poezie*, 1884; *Nové básně*, 1907). Zeyerova epika často čerpala náměty ze starých bájí, mýtů a pověstí. Roku 1878 vyšel cyklus básní *Vyšehrad*, navazující na staré národní pověsti, o pět let později lyricko-epická povídka *Griselda*, která zpracovávala staročeskou povídku na motivy Boccacciova *Dekameronu*. Nejrozsáhlejší ze Zeyerovy epiky je *Karolínská epepeja* (1896), parafráze starofrancouzských hrdinských zpěvů o rytířské družině Karla Velikého.

„Naproti tomu *Troje paměti Víta Choráze* (Lumír, 1899) působí jako osobní zpověď a vyznání.“²⁰⁰ Vít Choráz touží být uznávaným umělcem, proto utíká ze „stísněných“ Čech do Benátek. Zklamání z nešťastné lásky ho však přivede zpět domů, na jihočeský venkov. Choráz staví kostel a sbližuje se s prostým lidem. Při záchraně tonoucího psa se však nachladí a umírá. *Troje paměti Víta Choráze* představují syntézu Zeyerova díla a jsou rovněž dovětkem za trojici próz: *Jan Maria Plojhar* (1891), *Tři legendy o krucifixu* (1895), *Dům U Tonoucí hvězdy* (1896).²⁰¹

I titulní hrdina románu *Jan Maria Plojhar* (1891) by chtěl být uznávaným básníkem, ale v Čechách zažívá pouze zneuznání. V souboji s Rakušanem, který Čechy uráží, je těžce raněn, a protože chce na vše zapomenout, odchází do Itálie. V milované Catarině a v její chůvě vzbudí lásku k Čechám, jejichž vývoj stále sleduje a o jejichž osud se nepřestával bát. Ohrožené Čechy Zeyer staví do protikladu k Itálii, zemi trvalých hodnot.

„Ve *Třech legendách o krucifixu* (1895, *Inultus*, *Samko Pták*, *El Christo de la Luz*) vzdal Zeyer hold člověku z různých dob, kultur a národů, který mocí své víry a touhy koná nebo okouší zázraky. Proměnu všedního v povznášející, obsaženou v příbězích Zeyerových legend, podporuje téměř básnické podání.

Básnickou prózu konce 19. století obohatil Zeyer také některými parafrázemi starých biblických apokryfů (*Zahrada mariánská*), čínských, japonských a indických mýtů (v próze *Večer u Idalie* a jinde).“²⁰²

Dramatickou tvorbou se Zeyer zabýval již od raného mládí. V 70. letech překládal Molièra a jiné francouzské dramatiky. Jeho původní práce vznikly na počátku osmdesátých let. První hrou určenou k divadelnímu nastudování

¹⁹⁹ Srov.: Tamtéž, s. 203–204. A srov.: Lehár, Jan a kol. : Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 333.

²⁰⁰ Lehár, Jan a kol. : Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 333.

²⁰¹ Srov.: Tamtéž.

²⁰² Lehár, Jan a kol. : Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 335.

byla *Stará historie* (1882), vytvořená podle italské commedie dell'arte. V témž roce vznikla komedie z čínského prostředí *Bratři*, ale asi nejúspěšnější hrou z 80. let byla *Sulamit* (1883), navazující na starozákonní *Píseň písní*. I v dramatu Zeyer nejčastěji využíval metody obnovených obrazů, jeho hry se vyznačovaly rozsáhlými lyrickými pasážemi.

Kvůli chladnému přijetí některých her vycházela Zeyerova dramata v letech 1888-1895 časopisecky. Pohádkové prvky zpracovávala již hra z japonského prostředí *Lásky div* (1888). Zeyerův rezervovaný postoj k české společnosti a kultuře posílily další divadelní neúspěchy, které vedly i k jeho osobní roztržce s Jaroslavem Vrchlickým, jehož dramata tvořila základ tehdejšího repertoáru Národního divadla. V roce 1896 Zeyer přispěl do *Almanachu secese* liturgickým středověkým dramatem *Příchod ženichův*, jež ovšem nebylo určeno pro divadelní inscenaci.²⁰³ „K symbolistně secesnímu využití pohádky přispěl hrou *Radúz a Mahulena* (Květy, 1896).“²⁰⁴

Julius Zeyer zemřel roku 1901 a byl jako zcela první umělec pochován na vyšehradském Slavíně.

Radúz a Mahulena

(Pohádkové drama o čtyřech jednáních)

Zeyer začal pracovat na textu pohádkového dramatu *Radúz a Mahulena* roku 1896 při jednom ze svých pobytů u Josefa Hlávky na zámku v Lužanech. Inspirací mu byly *Slovenské povesti*, vydané právě toho roku Pavlom Dobšinským a Jozefem Škultétym, a *Slovenské pohádky a povesti* Boženy Němcové z roku 1857.

Zeyer slovenskou pohádku *Radúz a Ludmila* výrazně pozměnil. Původním důvodem Radúzova odchodu do světa bylo hledání služby, ježibaba byla nahrazena psychologicky prokreslenou královou Runou a jméno dívčí hrdinky Zeyer zvolil podle jiné pohádky (*Mahulienu zlatá panna*). Původní kouzelná proměna Ludmily byla třístupňová, Ludmila se nejprve změnila v štíhlý topol, poté ve zlatou hrušeň a naposledy ve zlatou kachničku. Dalším inspiračním zdrojem bylo Zeyerovi drama staroindického básníka Kálidásy.

Dokončené drama vyšlo ještě téhož roku v časopisu *Květy* a bylo věnováno slovenskému spisovateli Svetozáru Hurbanu Vajanskému. Sám autor je označil jako „báseň“. Na scéně Národního divadla bylo uvedeno v dubnu 1898. V hlavní roli vystoupila Hana Kvapilová, v roli královny Nyoly Otýlie Sklenářová-Malá, dřevorubce Vratka hrál Jindřich Mošna. Autorem hudby byl Josef Suk, který básníkův text zpracoval do podoby melodramu.²⁰⁵

Obecenstvo hru přijalo převážně chladně. Kritika jí vytýkala příliš dlouhé monology a absenci jednotící idey. Její podstatu viděla v „takovém vlnitém,

²⁰³ Srov.: Sendlerová, M. a Kudrnáč, J.: Pohádkové drama, Lidové noviny 1999, s. 371-372.

²⁰⁴ Lehár, Jan a kol. : Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 335.

²⁰⁵ Srov.: Sendlerová, M. a Kudrnáč, J.: Pohádkové drama, Lidové noviny 1999, s. 368n.

lechtivém kolébání tichou ztlumenou hudbou“²⁰⁶. Tedy v podstatě ji charakterizovala jako secesní pozvolnou ornamentální linii.

František Xaver Šalda o dramatu do *Literárních listů* napsal, že jde o „melodramatickou lázeň mlhy a snů, mýtů a legend“, v níž „i duše lidské, vášně, katastrofy a konflikty jsou sladce zamlžené a v jádře bezdůvodně živelné, a tím dekoračně účinné“.²⁰⁷ Smysl hry viděl v „těsném přilnutí k přírodě a utonutí v ní, v té blízkosti a splynutí s ní, v tom důvěrně dřímotném, vegetativním a přitom rozjímavě bezvědomém snění nirvanisticky zabarveného pantheismu“²⁰⁸. Jestliže byl návrat k přírodě základním principem secesního umění, pak i Šaldovo hodnocení smyslu hry svědčí o tom, že o Radúzovi a Mahuleně můžeme mluvit jako o secesním dramatu.

O dva roky později se drama hrálo v překladu Emmy Destinové v Berlíně.

V 70. letech 20. století bylo zfilmováno Petrem Weiglem (1971), který podle autorů *České literatury od počátků k dnešku* „skvěle zužitkoval motivy a barvy z výtvarné secese.“²⁰⁹

Secese v pohádkovém dramatu *Radúz a Mahulena*

Již v úvodu dramatu vystupuje ryze secesní dívčí postava - zosobněná Pohádka - s plavými vlasy, propletenými věncem z pestrých květů, s hvězdou na čele, se závojem duhových jiskřivých barev, který volně spadá v záhybech a který připomíná secesní ornamentální křivku. Její krása se snoubí s líbeznou písni hranou na housle, a tak působí v duchu Art Nouveau nejen na zrak diváků, ale i na jejich sluch, a vytváří tak celkový krásný dojem.

„O skálu opřena stojí lepá dívčí postava v bílém rouše, hrající prostou, dojemnou píseň na housle, plavé její vlasy jsou propleteny věncem z pestrých květů, na čele svítí jí hvězda. Závoj duhových, jiskřících se barev plyne jí volně ve velkých záhybech od hlavy k patám. Na rameni jí sedí bílá holubice.“²¹⁰

Pohádka nás uvádí do příběhu o Radúzovi a Mahuleně, svými závoji ukazuje do modrých krajů s bílými skalami a slunnými loukami, „kde tráva větrem vlní se a vody tryskají“²¹¹. Pokud bychom chtěli tento slovesný obraz namalovat, asi nejspíše bychom použili barvy, jež byly pro Art Nouveau typické, - modrou, bílou, zlatou a zelenou a pro znázornění závoje Pohádky bychom užili nějaký ornament.

Kromě toho, že je drama *Radúz a Mahulena* pohádkou a zosobněná pohádka nás provází příběhem, prostupují



²⁰⁶ Tamtéž, s. 380.

²⁰⁷ Tamtéž.

²⁰⁸ Ulrych, P. a Moša, S.: *Radúz a Mahulena*, Městské divadlo Brno 1997, s. 25.

²⁰⁹ Lehár, Jan a kol.: *Česká literatura od počátků k dnešku*, NLN 1998, s. 335.

²¹⁰ Zeyer, J.: *Radúz a Mahulena*. in: *Pohádkové drama*, s. 105.

²¹¹ Tamtéž.

celou hru pohádkové prvky (zakletá věž, tři zlaté vlasy, svítící jako měsíc, přeslice, čarovný pás, síla kletby, čarodějka Runa...) nebo aluze na jiné lidové báčorky.

„Což neživil jsi vždýcky dětské moje sny svými pohádkami? Kdo vypravoval mi o slunci, že má zámek někde v Matře, že tam mu slouží dvanáct věčně mladých děv? Kdo líčil mi ty černé lesy, tajuplné, jež kolem světlé louky němě stojí, louky prokvetlé vším kvítím čaroplným, na níž se třpytí oblakový slunce dům? Tak budíte už v dětech věčně touhu po tom, co není, žel, a co nám pak věčně schází! ... Bloudil jsem lesem a tu zahlídl jsem náhle jelena, bílého jako padlý sníh...“²¹²

Hned na začátku prvního dějství je Radúz zlákan tajemstvím dalek, a proto pronásleduje bílého jelena, posvátné zvíře, zasvěcené luně, a tudíž i princezně Mahuleně. Jelen byl v dávné mytologii symbolem mužnosti a síly, ve starověké Číně byl znakem mužské potence, ve Středomoří rozvětvené paroží symbolizovalo strom života. Zasvěcení tří bílých jelenů třem svobodným dívkám lze podle Tomáše Steinera chápat jako touhu po čistotě a upřímnosti citu nebo vztahu.²¹³ Zeyerův jelen může připomínat bájného jednorožce, protože cítí a slzí jako člověk.

„Krev jeho horká stříkla mi v tvář a na ruce a slzy padaly mu z očí. Klesl a vzdychal jako člověk! Srdce se mi svíralo, bylo mi, jak po vraždě! Nesnesl jsem vyčítavý pohled skonávajícího zvířete. Zahodil jsem zbraň a utíkal jak hříchem štván!...“²¹⁴

Z hlediska secese může následující citace vyvolat představu ornamentu. *„Tu blížil jsem se mu, avšak divukrásné zvíře, jak by si hráti chtělo, rychle ucouvlo a běželo, ne daleko však. Zase stálo a zas mě vábilo a lákalo a vždy a vždy zas uprchlo hlouběji do lesa. Tak šlo to celý den a celou noc!“²¹⁵* Za výtvarnou paralelu může být považován obraz *Neptunovi koně* (1892) od anglického malíře Waltera Crana²¹⁶, jež sice nezobrazuje jeleny, ale jeho bílí koně spolu s vlnami vytvářejí rovněž ornamentální křivku.²¹⁷

Celý příběh dramatu se odehrává na rozkvetlých lukách s křišťálovou studánkou, v rozkvetlé zahradě a na různých pohádkových místech (zakletá věž, královský palác...). Všude jsou přítomny květiny či stromy a ve vzduchu poletují zlatozelené váčky. V barevnosti dominují zlatá, zelená, bílá.

Jak píše Petr Wittlich, „jednou z nejoblíbenějších představ nového malířství byl námět ideální ženské postavy v zešeřelé večerní zahradě, plné omamně vonících květin, který vyjadřoval citové souznění člověka s přírodou“ (viz Preislerův *Polibek*, Švabinského *Splynutí duší*).²¹⁸ V Zeyerově pohádkovém dramatu nalezneme tento motiv také, a to dokonce několikrát. V prvním

²¹² Tamtéž, s. 108.

²¹³ Srov.: Steiner, Tomáš: Nad hrou. in: *Radúz a Mahulena*, Městské divadlo Brno 1997, s. 24.

²¹⁴ Zeyer, J.: Radúz a Mahulena. in: *Pohádkové drama*, s. 109.

²¹⁵ Zeyer, J.: Radúz a Mahulena. in: *Pohádkové drama*, s. 108.

²¹⁶ Walter Crane (1845-1915) – anglický malíř, ilustrátor, grafik, designér textilií, oken, keramiky, šperků a plakátů, vůdčí osobnost společnosti Arts and Crafts. Srov.: Fahr-Beckerová, s. 42-43.

²¹⁷ Fahr-Beckerová, Gabriele: *Secese*, Slovart 1998, s. 44-45.

²¹⁸ Wittlich, P.: *Česká secese*, Odeon 1982, s. 53.

dějství jsou jím tři panny stojící na měsícem postríbřené rozkvetlé louce. Na souznění s přírodou poukazuje i králova přítomnost na zámku v době, kdy kvetou stromy.

*„Pojednou řídl les a z jeho kraje viděl jsem na louce plné květů velký bílý dům. Byl lunou postríbřen a zdál se jako oblak. Tři panny, bíle oděné, stály mezi květy na louce, dvě z nich zpívaly a hladily každá bílého jelena, jelena takového, jak byl ten, jež jsem byl zabil před chvílí! Ta třetí stála opodál a mlčela. Smutná byla a hleděla k měsíci.“*²¹⁹

Jak již bylo uvedeno na jiném místě, secese milovala marnotratnou barevnost křídel motýlů a vodních vážek, perleť chitinových korunůř brouků, raků, pavouků a jiných drobných živočichů. O tom svědčí mimo jiné i následující příhoda. Roku 1900 se v Paříži konala *Světová výstava*, na níž publikum nejvíce přitahovala vitrina od Reného Laliqua, která podle Jorisa-Karla Huysmanse (1848-1907)²²⁰ ztělesňovala obraz světa symbolismu. Vitrína stála před mříží ze stylizovaných žen-motýlů, pod nebesy s netopýry a ukrývala velikánkou vážku. Její křídla tvořilo zlaté mřížoví, zelené plochy křídel zdůrazňovaly brilianty, oči byly vytvořeny z emailu se zatavenými kousky stříbra, tělo vážky pokrývaly zelené chryzoprasy a tmavomodré plochy emailu; hrůzostrašně prý působily drápy - něco mezi krtkovou lopatkou a kohoutím pařátem. Při pohledu zblízka se však zelená hlava vážky ukázala být něčím jiným - smějící se ženskou tváří, která byla buď právě vyplivována, nebo polykána nějakou nestvůrou.²²¹

I Zeyerovu secesní atmosféru dotvářejí vážky. *„Co spěcháš tak? Zde milo je. Hle, jak ty vážky zlatozelené se chvějou nad vodou...“*²²²

S přírodou je bytostně spjata Mahulena, je líčena jako dívka s až nadpřirozeně bílou pletí (*„...bledá je jak měsíčková máť...“*²²³), jako víla, jejímž symbolem je luna, prastarý symbol ženy a panny. Dozvídáme se o ní, že je zlatovlasá s *„růžemi v ústech, perlami místo slz a zlatou trávou pod nohama“*, jež jsou *„jak lilie v střevíci ze zlata“*²²⁴. Dřevorubec Vratko princí dokonce radí, že až princeznu poprvé zahlédne, má na ni hledět postupně, aby ho její краса neomráčila jako náhlý blesk. Mahulena často sní. V její postavě se prolíná secesní obliba víl, rusalek a nymf se secesní barevností (bílá, zlatá), melancholičností, s oblibou květin, obzvláště lilií, nebo s tzv. kouřovou (ornamentální) křivkou jejích rozevlátých vlasů.



Postava princezny v dobovém výtvarném umění znamenala v podstatě

²¹⁹ Zeyer, J.: Radúz a Mahulena. in: *Pohádkové drama*, s. 109.

²²⁰ Joris Karl Huysmans (1848-1907) – francouzský spisovatel, literární a výtvarný kritik.

²²¹ Srov.: Fahr-Beckerová, Gabriele: Secese, Slovart 1998, s. 87-88.

²²² Zeyer, J.: Radúz a Mahulena. in: *Pohádkové drama*, s. 110.

²²³ Tamtéž, s. 124.

²²⁴ Tamtéž, s. 112.

personifikaci umění, její situování do přírody, obvykle k symbolickému stromu života, bylo vyjádřením základního vztahu umění ke skutečnosti.²²⁵

„V umění tak jako v pohádce se potom princezna, která vyšla ze svého hradu, setkávala v přírodě-životě s množstvím fantastických bytostí, které svým způsobem symbolizovaly kladné nebo záporné stránky světového souboje mezi dobrem a zlem. Představivost secesních umělců byla v tomto směru silně ovlivněna nejen literaturou, ale i divadlem.“²²⁶

Symboliku obrazů s princeznou dotvářely další prvky – většinou ptáci (modráček u Preissiga, v Preislerově *Pohádce* havraní, ve Švabinského kresbě *Paradisea Apóda* rajka, na plaketě Bohumila Kafky *Přírodověda* sova; nebo labuť a páv). „Objevení animálních symbolů v českém secesním repertoáru, který zpočátku používal hlavně symbolů vegetativních, je příznakem toho, že symbolický systém tohoto umění se postupně rozpracovával a nabýval na komplexnosti.“²²⁷



Pozoruhodné je v tomto ohledu Weiglovo filmové zpracování Zeyerova pohádkového dramatu. Filmové scény nejenže působí jako Preislerovy obrazy, na nichž dominuje malířova barevnost, mladík s černými vlasy a koněm, jezero, ale - pozorný divák si může všimnout i toho, že královna Runa se na scéně objeví v pozadí s černým havranem. Jde o tu scénu, kdy svede mladíka, kterého následně otráví (scéna v Zeyerově dramatu chybí). Havrany Preisler použil také – v *Pohádce* roku 1902 (motiv havranů najdeme i u Vojtěcha Preissiga).

Rovněž princezna Mahulena je secesně spojena s ptáky, nejprve, když má vybrat hru („*Hrát?... Nevím, věru. Snad na vítání ptáků, chcete-li.*“²²⁸), později, když hraje se sestrami hru na labutě a pávy, neoblíbenějšími ptáky umění Art Nouveau (americký malíř a grafik James Abbot Whistler dokonce navrhl tzv. Peacock room – Paví pokoj²²⁹), nebo když matka přirovnává její bytost k písni slavíka či drozda, naposledy pak, když ptáci usedají do jejích větví.

Sbor jinochů zpívá: „*Hoja, lalja, hoja! Letíme pávi zdaleka, hoja, lalja, hoja, přes hory, lesy, jezera, hoja, lalja, hoja! Zde porosena niva je, hoja, lalja, hoja, zde odpočinou perutě, hoja, lalja, hoja!*“ Sbor dívek: „*Hoja, lalja, hoja! Labutě modrem veslujem, hoja, lalja, hoja, a plujem s bílým oblakem, hoja, lalja, hoja, pod námi luka, jeden květ! Hoja, lalja, hoja, tam odpočinou perutě, hoja, lalja, hoja!*“ Jeden z jinochů: „*Jaké to labutě v té zelené*

²²⁵ Srov.: Wittlich, P.: Česká secese, Odeon 1982, s. 183.

²²⁶ Tamtéž, s. 188.

²²⁷ Tamtéž, s. 183.

²²⁸ Zeyer, J.: Radúz a Mahulena. in: *Pohádkové drama*, s. 116.

²²⁹ Wittlich, P.: Česká secese, Odeon 1982, s. 108.

dubině? *Třpytí se perutě padlý jak sníh!*“ Jedna z dívek zpívá: „*Jací to pávi jsou v šumivém háji? Pohleďte labutě, jak se jim perutě jiskrami třpytí!*“ Jeden z jinochů zpívá: „*Každá z těch labutí v zelené dubině korunu nosí, chvatme je, chvatme je, mezi ně, mezi ně, hoja, lalja, hoja!*“²³⁰

Ve shodě s nejčastějším zobrazením ženy v umění Art Nouveau jsou vylíčeny také královna Runa a její dvě další dcery.

Královna Runa ztělesňuje nenávist, zlobu a černá kouzla, proto je oděna do nachového roucha. Její nenávist je nejsilnější, když prokleje Mahulenu. Ve filmovém zpracování dostává Runa příznak smyslnosti. Jako typická secesní či dekadentní femme fatale je v Zeyerově dramatu často spojována s hadem. Její povahu zdědily dcery Prija a Živa.

Radúz praví: „*Nach tvého roucha je jak krve proud, v němž ploveš s tváří zbledlou záštím, a oči tvoje jsou jako z oceli.*“²³¹ Runa odpoví: „*O krvi nemluv příliš nahlas, sic vzbudíš ve mně chuť, bych závoj svůj v tvé smočila a poslala jej pak tvé matce jako dar.*“²³²

Jak vidí Runu Vratko: „*A polekán, když jsem vzhůru hleděl, tu spatřil jsem tvář strašnou! Měsíc tak jasně na ni svítil a tvář ta bledá, klonící se nad propastí, byla mi známá – tvář Runy královny to byla! Já lekl se, jak ty se lekáš teď, a v stínu bez pohybu stál jsem, jak ty teď. Ústa její ale otevřela se a strašné zaklínání, černá modlitba, vyletělo z nich – chceš slyšet je?*“²³³

Vysvětlení Runiny povahy: „*Ó, říkají, že zlá prý jsem. Vím to, vím. Kdo ale o tom mluví, že mě trpkost kojila a hoře krmilo? Ó Strojmiře, jsem ze všeho až chorá v duši a hnusí se mi celý svět! Mé nitro vyprahlé je jako poušť, tam ovšem není vody blahodárné, jen záhuba tam číhá, zmar, toť její dech! Tak ve mně zlo, neb to, co nazývá se tak, přežilo blahodárnost. Zlo tedy můj je živel, v něm jen mohu žít jak ryba ve vodě nebo pták ve vzduchu. Dobro, zlo! Je živel jako živel. Nuže, chceš-li, ano, zlá jsem tedy.*“²³⁴

Když proklíná Mahulenu: „*Kletbu vrhám na tebe, kletbu těžkou, kletbu strašlivou! Kletbu na tě vrhám nejmocnější, ta půjde za tebou a štvát tě bude, štvát do smrti, jak plachou laňku smečka vzteklych psů! Nebem proklínám tě, proklínám tě zemí! Ó, země, ty jsi matkou též, ty vyslyšíš mě, ty slyšet musíš mě, buď zkáza tobě, zůstaneš-li hluchou! Má klatba silná jest jak víchr, oheň, moře! Jak slovo čarodějně, děsupločné, jež trhá hvězdy z nebe! Mou kletbu nepřemůže ani osud!*“²³⁵

Secese i dekadence většinou zpodobňovaly smyslné a osudové ženy (femme fatale) v přítomnosti hada (např.: Hlaváčková kresba na titulní stránce Moderní revue,



²³⁰ Zeyer, J.: Radúz a Mahulena. in: *Pohádkové drama*, s. 117-118.

²³¹ Tamtéž, s. 117 Tamtéž, s. 119.

²³² Tamtéž.

²³³ Tamtéž, s. 128.

²³⁴ Tamtéž, s. 132.

²³⁵ Tamtéž, s. 145.

Muchova *Médea* či jeho nejznámější hadí náramek). Had secesi vyhovoval již křivkou svého těla, navíc k tomu byl ještě mnohohrstevným symbolem. V křesťanství symbolizoval prvotní Evin hřích, energii a sílu, ve starověkém Egyptě (egyptské umění je považováno za jeden ze zdrojů geometrické secese) vyjadřoval sílu kosmickou, v jiných kulturách se pojil s hodnotami falickými a v některých kombinacích nebo tvarech může znamenat nevědomí, temné síly, zradu a lest.²³⁶ Shrneme-li jeho základní významy, dostaneme obraz královny Runy. Její spříznění s hadem je patrné i v tom, že očekává svou smrt v podobě uštknutí a veškeré zlo vidí jako hada.

Radovid: „Ty zmije! Že ruce moje spoutány! Před svatým sluncem aspoň úctu měj, před svatým oblakem, plujícím ti nad hlavou, když nemáš úcty k vlastní koruně a k svému ženství, které šlapeš v prach!“²³⁷

Runa: „Ty chytrá zmije, bledá mátoho! Jak mohlas uvolnit ten neporušitelný řetěz? Ty vylila jsi jed? Kéž pila jsi ho sama! Však včas jsem ještě přišla... Kletá zmije, kletá zmije!“²³⁸

V souladu s dobovou filosofií má v Zeyerově dramatu božskou podstatu slunce. Nejvíce je to patrné ve scéně na začátku druhého jednání, kdy Živa a Prija prosí svaté a božské slunce o krásu a milostnost. Je to obraz velmi dekorativní. Dívky se zdobí květy, šňůrami perel a drahými kameny.

Prija zpívá: „Ty jasné, čisté, svaté slunce, ty vidíš vše a házíš hrstky zlata štědře na hory, doly, nivy, jezera.“ Živa: „Ty osvětluješ lesy hluboké, úrodná pole, hrady strmící, mohyly vysoké!“ Prija: „Na všechno liješ libou jasnost svou, nás osvět' též! Svou krásu na nás lij!“ Živa: „Svou lepost na nás lij a milostnost!“ Prija: „Ať zkvete jak tvůj luzný červánek!“ Živa: „Jak zora tvoje zlatosmavá, radostná!“ Prija: „Dej krásu nám, ó vyslyš nás, dej trpytnou krásu nám a milostnost, ty zlaté, jasné, svaté slunce!“ Živa: „Nechť záříme jak obraz náš teď z modré této vody, již prosvětlují mladé tvoje paprsky, ó slunce!“²³⁹

Nebo: „Pojd', Živo. Pokud rosa trpytí se, si květů natrhejme, tak voní nejsilněji.“²⁴⁰

Podobně jako v Princezně Pampelišce je i v Zeyerově pohádkovém dramatu smutek hlavní postavy zrcadlen podzimní krajinou („Jak ráda volala bych: Stůj!... Srdce se mi svírá. Už zmizel mi tam za stromy... Sama! Bez něho! Jak smutný je ten les, jak divně lká a žaluje zde vítr...“²⁴¹).

Nechybí ani secesní motiv dívky se závojem vlasů nebo námět ideální postavy hledící na hladinu vody, „jejíž hlubina v tehdejší poetickém slovníku znamenala symbol tajemství země a symbol lidského nevědomí“ (Antonín Hudeček – *Večerní ticho*).²⁴²

„Ty vlasy na hlavě... jaká to tíž... (Uvolňuje vrkoče, sedne na obrubu

²³⁶ Viz - <http://www.symbols.mysteria.cz/Symbols/Had.htm>

²³⁷ Zeyer, J.: Radúz a Mahulena. in: *Pohádkové drama*, s. 120.

²³⁸ Tamtéž, s. 142.

²³⁹ Tamtéž, s. 123.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 124.

²⁴¹ Tamtéž, s. 152.

²⁴² Wittlich, P.: Česká secese, Odeon 1982, s. 79.

vodojemu, vidí se ve vodě.) *Je pravda, co mi řekly,bledá jsem... Ach, jak mi teskno. Jak dlouho tomu už? Co asi dříve bylo, než jej přivedli? Což bylo dříve něco? Tenkrát stromy kvetly, když ho zajali, a dnes jsou odkvetlé, jak tomu tedy dávno. Co bylo dříve?... Zpívala jsem, tak se mi zdá. Kam odlétly ty moje staré písně?* ²⁴³

Obraz Mahuleny hledící do vodních hloubek může poukazovat na její spříznění s živlem země, se kterou je i na jiných místech dramatu dávána do spojitosti („*Ó panno, ty bílá jako měsíc, ty dobrá jako matka země.*“ ²⁴⁴). Spříznění se zemí lze pozorovat i v okamžiku, kdy královna nechá Radúze přikovat ke skále a praví, že klíč k jeho poutům leží v lůně země, a ta ho nevydá. ²⁴⁵ Avšak Mahulena, která je jako země dobrá, klíč získá. Nebo tehdy, kdy princezna prosí zemi o slitování, ta se smiluje a promění ji v štíhlý topol.

„*Ach, matko země, matko země, tys mi zůstala, ty jediná jsi věrná pod nebem, tys jediná, jež neodpuzuješ... Ty nejsi, jak ti ostatní, my milujem je, oni klnou nám, my milujem je – a oni znát nás nechtějí a zapomínají za okamžik... Po tobě šlapem, a ty, ty s láskou stejnou chováš nás... A ted', ted' konejšíš můj hrozný žal a šeptáš mi, jak sladký je to úděl nemyslit a necítit, jak skály, které trčí z hrudi tvé... Co dáváš jim, ten mrtvý, těžký klid, dej mi jej též, jsem' také dítě tvé... Ó, dej mi to, co dáváš trávě zde a stromům svým... Ty zůstati zde smějí, zde, kde dýše on, jenž nezná mě! Ó vyslyš mě, či slyšíš pouze kletby zlé a plníš je? ... Chci tebe, matko, pevně držet se, jak stromy svými kořeny... Ó, slyš mou modlitbu!... Měj slitování se mnou nešťastnou... Ted' ale v hlavě dělá se mi divná mlha... A nohy moje do půdy se boří... Co to je? ... Ó sladký sne, jenž sedáš na víčka... už vidím vše jen šedým soumrakem... Co údy moje divně křehnou tak?... Vše mizí, mizí... jen ta bolest zde, kde srdce posud tlouklo... Ó, to je smrt? V mé paměti jak mouchy bzučení... tot' slovo nějaké... Radúz... Radúz... Radúz...*“ ²⁴⁶

Vzájemné ovlivňování výtvarné secese a literatury můžeme rovněž najít v závěru druhého dějství, kdy příroda nabývá v Radúzových očích démonické podoby. Jak konstatuje Petr Wittlich, představa přírody jako démonického živlu byla pro období fin de siècle příznačná (viz níže).

„*Jen duj, duj, větre, boží silný orle, jen vlasy moje rvi a ber mi dechu, proč měl bys víc slitování mít, než mají lidé. Jsi, vichře, jediným ted' druhem mým, když horečné ty moje výkřiky už všechny ptáky vyplašily z hnízd! Dřív některý z nich občas náhodou o čelo moje křídlem zavadil a zdálo se mi pak, že milující ruka matky chce pot mi stírat jako v těžké nemoci!... Ó úzkost nevýslovná této samoty! Bezedné prázdno zeje nade mnou, závrtná hloubka zeje zdola! Nesmírnost prostoru, jaká to hrůza, tot' příliš velká tíž pro tvora slabého, jak člověk je, a bez přestání zírati v tu velikost, jež jako moře bez břehu se valí na mou malost, to způsobuje posléz šílenství. Můj mozek vyprahlý mi hoří v hlavě a straší tisícerymi mátohami! Ta němota těch*

²⁴³ Zeyer, J.: Radúz a Mahulena. in: *Pohádkové drama*, s. 124.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 128.

²⁴⁵ Srov.: Tamtéž, s. 131.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 162-163.

*neobsáhlých dále je děsuplnější než bouře řev! Řev posléz umdlí, němota však nikdy... Jak strašidelná jesti příroda, když neustále v tvář ji hledíš!*²⁴⁷

Také někteří čeští secesní umělci přesahují harmonii člověka a přírody a zdůrazňují nadvládu přírodního živlu. Vyšší nadosobní síla přírody se v kontrastu s člověkem v jejich uměleckých koncepcích stává démonickou bytostí, jež si s člověkem pohrává (Šalounův *Krakonoš*, návrhy na pomník Jana Husa, dílo Jaroslava Panušky).²⁴⁸

Secesní dekorativnost se v dramatu objevuje opět tehdy, kdy Runa přichází k osvobozenému Radúzovi a Mahuleně. Runa je oděna do purpuru, ozdobena drahokamy a v zápase s Radúzem odhazuje diadém, tj. čelenku. Čelenka patří k nestarším a nejvznešenějším šperkům a pro klenotníky z přelomu století měla ohromný význam. Na její znovuoobjevení měl velký podíl již několikrát zmíněný francouzský zlatník, šperkař a umělecký sklář René Lalique, jehož čelenky zdobili motýli, květy, vlny nebo postavy sirén.²⁴⁹ Nutno zde podotknout, že ve Weiglově Radúzovi a Mahuleně mají čelenku či diadém všechny postavy.

Secesní vlnící se křivku připomínají také klonící se břízy, visuté vrby nebo stín větví topolu.

Motiv osudného polibku zapomnění spojuje Zeyerovo pohádkové drama s jinou secesní pohádkou. Jde o *Povídku o panně krásné Liliáně*, jejímž autorem byl Václav Tille a výtvarný doprovod vytvořili Stanislav Sucharda spolu se svou ženou Annou Suchardovou-Boudovou. *Povídka o panně krásné Liliáně* vyšla v pohádkovém čísle Volných směrů r. 1902 a vypráví o princí, který se zamiluje do zlatovlasé princezny-holubice. Podobně jako v Erbenově baladě *Lilie* princ přijde o nevěstu matčinou vinou, a proto ji musí vysvobodit. Poté, co ji vysvobodí, zůstává Liliána, stejně jako Mahulena, před zámkem čekat na prince, prosí ho, aby matku nelíbal. Matka jej políbí ve spánku a princ zapomene na vše, co bylo.²⁵⁰

Z hlediska prolínání secese do literatury a naopak je zajímavá tato skutečnost. Josef Václav Myslbek uvažoval o dvou pojetích své zamýšlené plastiky *Hudba*. Jádrem prvního pojetí byla personifikace Hudby do podoby dívky spojené se stromem jako prvním hudebním nástrojem. Idea byla inspirována dílem Julia Zeyera a mytický strom měl symbolizovat spojení umění s přírodou. Druhý návrh spojoval alegorickou postavu s konkrétním strunným nástrojem, staročeským varytem, a vyhranil se do polibku zasvěcení, vyjadřujícího citový obsah děje. Ačkoliv v konečné realizaci zvítězilo pojetí druhé, skici se stromem jsou považovány za předobraz české secesní plastiky.²⁵¹ Shrneme-li tento poznatek a připomeneme-li si, že secese jako nejvyšší umění hodnotila hudbu a že proměna princezny Mahuleny

²⁴⁷ Tamtéž, s. 138.

²⁴⁸ Srov.: Wittlich, P.: Česká secese, Odeon 1982, s. 189n.

²⁴⁹ Srov.: Fahr-Beckerová, Gabriele: Secese, Slovart 1998, s. 89.

²⁵⁰ Prah, R. a Bydžovská, L.: Volné směry – časopis secese a moderny, Torst 1993, s. 95n.

²⁵¹ Srov.: Wittlich, P.: Česká secese, Odeon 1982, s. 37-39.

v štíhlý topol vyjadřuje její souznění s přírodou, dostaneme typicky secesní námět (spojení umění /princezna/ + strom /příroda/ = secese).

„Mé srdce krvavý je květ. Co bolí mě, co bolí? Proč stále chvěju se? Nad hlavou mou když mračna táhnou, za nimi bych chtěla – nevím proč a kam. Má touha jako moje větve pne se věčně do dálky... Tam ale k tomu domu toužím především, kam můj stín padá... A tak mé srdce stále bolí a stále kape z něho moje krev... Jsou ptáci sladcí hosté, na ruce moje ztuhlé sedají a zpívají... snad by mě konejšili, kdyby ten květ, ten krvavý, to srdce stále nebolelo mě... Ach! Jak zhluboka ta matka země dýše... Jak zhluboka to ohvězdněné nebe... To divno je, já dřív to nevěděla, že také dýsou! Proč ale matka země drží pevně tak! Já myslila, když vítr zalomcoval mnou, že snad mě porazí, že ruce moje zláme... On ale pouze listy oderval; ty zvadlé listy, které padly jako moje slzy... někdy... nevím kdy... Pak napadl sníh a přišla drímota, to srdce ale stále krvácelo... A přišla vesna, nové listy zas a mladí ptáci s písni starou, věčnou a vše se kolem měnilo... Jak smavě tak a matka země dýše tak silně, plna něhy... Ale moje srdce, květ krvavý, to stále bolí, bolí, bolí...“²⁵²

...

„Když zdaleka jej vidím, vzbouzí ve mně obraz zahalené jakés ženy, truchlící a čekající někde vedle cesty na někoho, kdo nepřichází, a pohlédnu-li na něj zblízka, zdá se mi, že touží zoufale napřáhnouti větve svoje až do oken síně, kde Radúz divně sní, mám dojem, jako by ten topol celý jedno oko byl a neustále zíral vroucně! A maně na mysl mi tedy přišlo, že duše oné dívky záhadné snad v stromě dlí...“²⁵³

Za nejcharakterističtější rys české secese Wittlich považuje lyričnost, spojenou s novými výtvarnými prostředky.²⁵⁴ Velká lyričnost prostupuje celým pohádkovým dramatem Radúz a Mahulena. Projevuje se tehdy, když Mahulena nebo Radúz sní v prostředí přírody (stejný námět dívky snící v klínu přírody zpracoval Bohumil Kavka v *Náhrobním reliéfu* r. 1903²⁵⁵), nebo v jejich citovém souznění a nakonec i v okamžiku odloučení. Přílišnou lyričnost dramatu vytýkala i kritika. Z mnoha lyrických pasáží si připomeňme alespoň některé.

„Radúze, odpusť mi. Ty nevíš, čím mně jsi, ty moje duše! Jsi bratrem mým, mým otcem, matkou, vším! Mé srdce přetévalo něhou od dětství a nikde, nikdy nenašla moje láska ohlasu, až ty jsi přišel, jak ta hvězda v soumraku, jak ta vlaštovice z dálky, co pod tou římsou vaší hnízdo svoje má! Ty Radúze, jsi celou mojí rodinou, jsi domovem mým. Vždyť vyvržena jsem z lůna lásky vší, tys ale více mi než náhradou! Bez tebe jak ten kámen jsem, slepá, hluchá, mrtvá. O tebe chvěju se, můj Radúze! Chmura oné strašné kletby...“²⁵⁶

...

„Radúze můj, líbám oči tvoje holubičí, ty lijou světlo v chmurnou duši mou!

²⁵² Zeyer, J.: Radúz a Mahulena. in: *Pohádkové drama*, s. 164-165.

²⁵³ Tamtéž, s. 166.

²⁵⁴ Srov.: Wittlich, P.: Česká secese, Odeon 1982, např.: s. 237.

²⁵⁵ Srov.: Tamtéž, s. 187.

²⁵⁶ Zeyer, J.: Radúz a Mahulena. in: *Pohádkové drama*, s. 147.

Ty hledíš na mě jako jasné nebe, tvým zrakem ale na mě hledět nebudou tam v onom městě... Kdo dal tu dívku tomu muži? Tak otec tvůj se bude tázat a matka zamyšleně poví si: My nepřišli ji žádat pro syna, a lidé v městě, v domě budou šeptat „To nezvaný jim přišel host!“ Ach, Radúze, má duše plaše chvěje se, jak oči pozvednu? Já hanbou hynu!“²⁵⁷

...

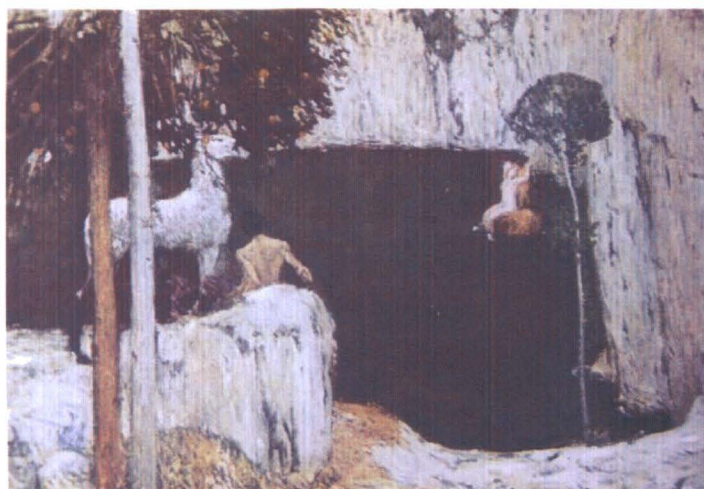
„Ty šeptavý, drahý topole, ó, konejši mne zase! Hle vonnou nesu tobě oběť... Tam v domě smutno tak a pusto, u tebe však je blaze. Má země matka mnoho dětí, má lidi, zvířata a rostliny. Rostliny ale jsou jí nejmilejší, ty drží pevně na řadrech a nepustí je nikdy! Jak ušlechtilé dítě její jsi, ty šepotavý, útlý topole, ty zadumaný strome plný něhy, neb vím, že pouze něhou chvěješ se, ne strachem jako lidé. Ó, přej mi, abych ubohou svou hlavu podepřítí směl o tvůj štíhlý kmen, a šepťej mi a šepťej, topole...“²⁵⁸

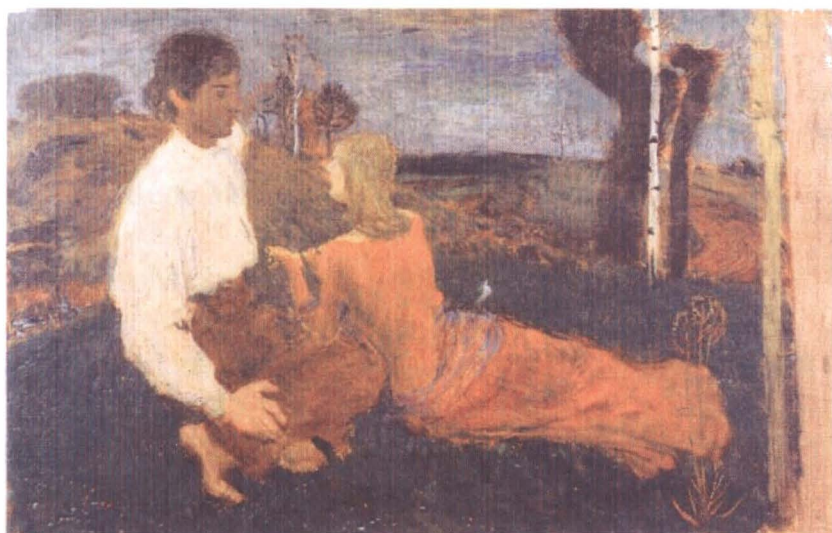
...

„Utiš se, má duše přemilená! Utiš se a slyš! Je spása tobě možná! Když nejsi blízko mne, jsem v dřímotě a více rostlinou než tvorem lidským! Však v polovědomí tom podivném mám matné vidiny a slyším hlasy, jež lidské ucho nikdy neslychá! Jest zvířatům a rostlinám a hvězdám mnoho zvěstno, co nepochopno člověku. Ze země, naší matky, blahé věsti stále stoupají, prorocké věštby, jimž zasvěcený pouze rozumí... Jak míza z kořenů podivně cos hrne se mi někdy k srdci, k hlavě, z nejhlubších hlubin země věštící... Radúze, takto vím, co matka moje klnoucí nám zamlčela, vím, že paměť tvoji chorou zhojit může moje krev! Slyšíš? Moje krev! Jak ráda vylila bych ji všechnu, všechnu pro tvou spásu, Radúze! Však nemohu, jsem ztuhlá jako kámen, jen vítr vládne mnou, ne vůle moje! Ó, zraň mě, zraň mě, Radúze můj sladký! Ó, vezmi ji, tu krev, a zhojen bud'! Radúze, vzbud' se, vzbud' a vezmi lék svůj, všechnu mého srdce krev!“²⁵⁹

Nešťastný Radúz nachází klid jen u svého milovaného topolu, tj. v přírodě. Zdobí jej květy a tráví u něj veškerý čas. Pokud pobývá v paláci, snaží se větve stromu proniknout za ním, jejich stín přitom může vytvářet ornamentální linii.

V Radúzově charakteristice podobně jako v Mahulenině převládají snivost a lyričnost. Souznění s přírodou provází celé drama, v němž vítězí láska nad nenávistí.





4.5 Lyrizovaná (ornamentální) próza

Próza na přelomu století se s výjimkou pohádky vzdávala děje. Protože kladla důraz na zachycení jedinečného prožitku a hodnocení světa, používala jazykové prostředky lyriky, které k tomu byly nejvhodnější. Jde například o obrazná pojmenování, zvuková ladění vět, odstavců nebo promluv jako celků. Tyto prostředky na nás mohou dnes působit nadneseně, vyumělkovaně, až ornamentálně, proto o próze přelomu století hovoříme jako o ornamentální či lyrizované.

Lyrizovaná próza zahrnovala žánry drobné, střední i velké. Nejčastěji se v ní užívalo personálního vypravování a vypravování v první osobě, uplatnila se polopřímá nebo nevlastní přímá řeč. Jako výraz duše se rozvinul vnitřní monolog.

Hlavními hrdiny byli vesměs mladí lidé, blízcí zkušenostmi vypravěči. Od dřívějších hrdinů se odlišovali větší vnímavostí či přemýšlivostí, útočištěm z pocitu osamění jim byly příroda, láska, přátelství či vlastní nitro.

Za průkopníky lyrizace jsou považováni Vilém Mrštík, Josef Karel Šlejhar a Růžena Svobodová. Lyrizovanou prózu psali i Jiří Karásek ze Lvovic, Antonín Sova aj.²⁶⁰

4.6 Vilém Mrštík – Pohádka máje

Vilém Mrštík (1863 – 1912)

Vilém Mrštík, prozaik, dramatik, literární kritik a překladatel, se narodil jako jeden ze čtyř synů jimramovského ševce. Z Jimramova se rodina později přestěhovala do Ostrovačic u Brna, poté přímo do Brna. Vilém Mrštík byl již v mladém věku slabší tělesné konstrukce a trpěl revmatismem. Po absolvování gymnázia v Praze zde začal studovat práva, ale protože se chtěl věnovat malířství, následně literatuře, studia nedokončil.

Kolem roku 1890 se jako kritik podílel na obhajobě realismu a naturalismu a rovněž překládal ruské realisty. O pět let později se stal signatářem manifestu *Česká moderna*. Ačkoliv v Praze strávil jen krátký čas, vášnivě bojoval za záchranu staré Prahy proti tzv. pražské asanaci (*Bestia triumphans* 1897).²⁶¹

„Svým dílem zosobňuje Vilém Mrštík návaznost slohových proměn od realismu přes impresionismus a secesi až na práh expresionismu. V románech spoléhal hlavně na zdravé smysly, na citovou bezprostřednost a vroucnost mládí, na přírodu, na povznášející moc lásky mezi mužem a ženou.“²⁶²

Pohádka máje - jeho první román – vyšla nejprve časopisecky (Světlozor, 1892). Vypráví o moravském studentu Ríšovi, který v Praze vede

²⁶⁰ Srov.: Lehár, Jan a kol. : Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 432-433.

²⁶¹ Srov.: Tamtéž, s. 433-434.

²⁶² Tamtéž.

lehkomyšlný život a kterého zachrání láska k čisté Heleně. Časopisecká verze končí jinak, než jak známe Pohádku máje dnes, neboť z Helenky se v ní stane maloměstská tlustá panička a z Říši úspěšný advokát.

Z uměleckého hlediska je důležitá následující citace: „Pro knižní vydání (1897) autor Pohádku máje přepracoval. Z polohy impresionistické svůj román převedl ve stylizaci secesní. Původně v jedné charakteristice Helenky použil vypravěč přirovnání: „*Ve tváři byla bílá jako len.*“ Při secesním přestylování ono přirovnání nahradil stupňovaným nadsazováním, jež bílé děvče z hájovny představuje až jako bytost nezemskou: „*Ve tváři byla bílá až světlá, jako by se v mléce koupala, živila rosou, ba zdálo se, že i krev měla světlejší než lidé jiní.*“ Románové přepracování navíc téměř zbavil ironického přízvuku. V novém epilogu Helenka, mezitím žena maloměstského advokáta, neztratila nic ze své dívčí křehkosti, zůstala princeznou.“²⁶³

Mezitím vydal Mrštík román věnovaný Praze, *Santa Lucia* (1893), v němž již idylické vyznění chybí. Hlavní hrdina student Jiří Jordán je zprvu Prahou očarován, později zdrcen, nakonec vysílen hledáním obživy podléhá tuberkulóze. V jeho očích je Praha městem špíny, mraveništěm lidí a předmětů. „Roztěkaností detailů připomínají poslední obrazy města techniku malířů pointilistů.“²⁶⁴

Praze byl věnován i poslední nedokončený Mrštíkův román *Zumři*, ve kterém „exteriéry a interiéry města tentokrát stylizuje až expresionisticky“²⁶⁵.

Kromě románů se Mrštík věnoval dramatické tvorbě, přispíval do *Světozoru*, *Lumíru*, *Zlaté Prahy*, *Hlasu národa* a *Národních listů*. Od roku 1889 nebydlel v Praze, ale u bratra Aloise v Divákách na jižní Moravě. Krátký vztah s malířkou Zdenkou Braunerovou přinesl Mrštíkovi mimo jiné výtvarný doprovod některých jeho knih. Onemocnění syfilidou a tvůrčí krize ho dohnaly roku 1912 k sebevraždě.²⁶⁶

Emanuel Havelka o Pohádce máje

Emanuel Havelka se ve studii *I princezny mají děti* snaží vypátrat všechny dívky, které nějakým způsobem ovlivnily postavu Helenky z Mrštíkovy Pohádky máje. Podklady pro své závěry nachází Havelka v Mrštíkových dopisech, v nichž se sám spisovatel přiznává k tomu, že Helenka má z každé dívky, kterou do té doby potkal, nějakou vlastnost, a že Helenek bylo několik. Helenku se Havelka snaží najít v Heleně Nováčkové, Emilii Topinkové, Cyrile Blažíčkové, Józe Břenkové, Józe Hálkové, Růženě Vystavělové, Marii Procházkové a Zdence Braunerové. Lze se však domnívat, že pohádková Helenka je postavou a krásavicí ideální (podobně jako krásky na secesních plakátech) a že jsou pro ni vybrány jen ty nejlepší a nejhezčí rysy skutečných Mrštíkových lásek.

²⁶³ Tamtéž, s. 434.

²⁶⁴ Tamtéž.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 435.

²⁶⁶ Srov.: Lehár, Jan a kol.: Česká literatura od počátků k dnešku, NLN 1998, s. 433-435. A srov.: Menclová, V. a kol.: Slovník českých spisovatelů, Libri 2000, s. 451-452.

Pohádka máje (román)

„Máj. – Cítíš tu vůni, která dýchá už z prostého toho slova? – Slavíci mně zpívají – z diváckých lesů – divoké holuby slyším broukat ve smutných borech – zelené pásy polí – zelené hrby - modré nebe – bílá oblaka – vysoko vysoko nad hlavou – jako když labutě bílé v sněhovém chumáči plynou po modrém moři - -

V kufře mám na polo zpracovanou „Pohádku máje“ – a ta je plná těch obrazů – i rozkvetlých stromů – bzučících včel. Lesy tam šumí – větve se otvírají a zavírají nad hlavou světlého jednoho zjevení, které v lesích vyrostlo – z lesů vyšlo do světa – a do lesů se vrátilo jako víla. Procházím se s ní, na každém kroku se s ní zastavím a dívám se na ni, jak mouchy se honí – komáři víří v soumraku. – a v lese jak malé drobné posud nevyspělé její tílko chladem se zachvívá v přísné velebě černého vysokého lesa –

A na jedné té cestě potká ji – z blízkého městečka student – poprosí ji, kde je studánka – a zas odejde – s tím světlým paprskem v srdci, kde posud šumí les – hučí dálka borů – A pohádka máje zapředla je oba do svých závojů – ani oba nevěděli, jak –

A divili se oba, když se jednou hledali – zas na tomtéž místě se našli, kde se viděli po prvé – A teď se spolu procházívali zelenými a sluncem prozářenými chodbami – tam, kde nikdo nechodí jenom oni dva, a kde je nikdo neslyší, protože mechové půda tlumí volný jejich krok...

A tak spolu chodí, sedávají, v náručí si šeptají – až už někdy slunce zapadá – a oba se leknou, že už se blíží noc – Dají si po hubičce – a oba jdou zas domů –

A tak dlouho, dlouho – až se pro cosi lesní víla rozhněvá – zapláče – prchne – a víckrát se nevrátí – až když ji jednou přistihne na tomtéž místě, kde se do kraje dívali spolu – A marny jsou prosby – marny jsou slzy – víla se udobřit nechce. A soumrak se blíží, nebe se barví, mraky krvácejí – v lese se tmí –

A v tom tichu, nádheře a sladké tísní jarních soumraků – pojednou slavík začne zpívat – Za ním druhý, třetí – odpovídají si, doplňují se jeden smutněji než druhý - - až se oči přivíraly – a smysly pojala příjemná závrať – když dozpívají, teskno je kolem a kolem – dvě duše, které se ztratily – našly se zase – podají si ruce – a žijou svou pohádku dál. Slavíci je usmířili. –

Taková je hlavní myšlenka „Pohádky máje“ - - “

(Dopis Józe Hálkové-Malinové z 20. 4. 1981)²⁶⁷

Původní verze *Pohádky máje* byla tištěna na pokračování ve Světozoru od listopadu roku 1891 do srpna roku 1892 a Mrštík za ni dostal druhou výroční cenu Akademie (první nebyla udělena). Již tehdy přemýšlel o jejím knižním

²⁶⁷ Havelka, E. : I princezny mají děti, nakl. J. Otto 1947, s. 198.

vydání. Proto si v roce 1895 vyžádal na nakladateli Janu Ottovi zálohu, aby mohl na pozvání Zdenky Braunerové navštívit vytouženou Paříž. To je podstatné, protože jestli navštívil Mrštík tou dobou Paříž, musel se tam setkat s novým uměním. Jelikož chtěl původně studovat malířství a výtvarné umění nepřestal nikdy sledovat, musel se seznámit i s tím, co tehdy ovládalo Paříž, tudíž musel poznat umění Art Nouveau.

Na počátku roku 1897 vyšla Pohádka máje knižně a její knižní vydání Mrštík věnoval Josefíně Hálkové-Malinové. Autorkou výtvarného doprovodu a grafické úpravy byla Zdenka Braunerová.

Jak konstatuje Emanuel Havelka, „definitivní podoba Pohádky máje zůstala myšlenkovou podstatou celkem nezměněna, zato byla znamenitě obohacena novými výjevy a obrazy přírodních krás... Knižnímu vydání přidal Mrštík na kráse svými skvělými líčeními horských dálek, lesů, doubravin, ale zvláště také projevů jednotlivých ptáčků, broučků, květin, trav...“²⁶⁸ Nutno doplnit, že v celé Pohádce máje jsou příroda a její dění zachycovány velmi dekorativně, místy může Mrštík připomínat secesní umělce, kteří, než se ponořili do procesu tvorby, dlouho studovali botaniku nebo biologii živočichů. (Viz již zmínění René Lalique nebo Emile Gallé). K důkladnému studiu botaniky se Mrštík dokonce přiznává v dopise Josefíně Hálkové: „Jsem celý zabraný do studií botaniky. Leží jich tu přede mnou asi pět. Atlas botanický, kalendář botanický, odborné spisy – musím mít co nejpodrobnější přehled májové květeny a jarní vůbec, od první bledulinky v lednu až po naháčky, co rostou a kvetou na podzim...“²⁶⁹

Secese v Pohádce máje

Podstatu secesního umění vidí prof. Petr Wittlich ve vzájemném doplňování a proměňování skutečnosti a snu, reálného a ideálního.²⁷⁰ Ve výtvarném umění toto spojení může demonstrovat obraz Maxmiliána Švabinského *Svatý Václav žehná práci* (Zemská banka, 1896), v němž Švabinský do ideálního děje zapojil reálné postavy (až mytický svatý Václav, dívky vzhledu víly x český sedlák a selská dívka), nebo *Chudý kraj* od téhož autora z roku 1900, v němž je podobně ideální krajina s „pohádkově svítícím“ vřesem v protikladu s portrétními rysy Ely Vejrychové.²⁷¹

V tomto ohledu je Pohádka máje ryze secesním literárním dílem. Ideální až snový je svět Helenčin a Helenka sama. Její střetnutí s realitou symbolizuje Ríša. Ideální je rovněž vítězství její lásky a napravení „flamendra“ Ríši. Spojení neskutečného se skutečným román uzavírá, protože „i princezny mají děti“. Také Radko Pytlík konstatuje, že „atmosféra příběhu a jeho reálné scénérie jsou vsazeny do mytického příšeří, jakoby se odehrávaly na rozhraní

²⁶⁸ Srov.: Tamtéž, s. 71, 74.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 188.

²⁷⁰ Srov.: Wittlich, Petr: Česká secese, Odeon 1982, s. 235.

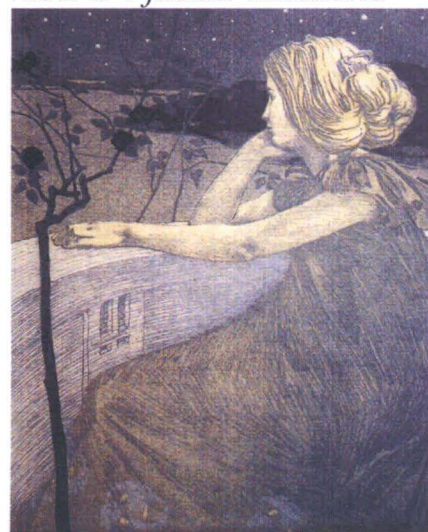
²⁷¹ Srov.: Tamtéž, s. 41 a 79.

snu a skutečnosti“.²⁷²

Ačkoliv dílo nese název pohádka a je pohádkou inspirováno, jde o román. Pohádka má se oproti lidové pohádce či oproti pohádkovému dramatu neodehrává v bezčasové věčnosti, ale v určitém čase a v konkrétním prostředí. Podobně jako lidová pohádka končí i tento příběh vítězstvím dobra nad zlem. Helenčina postava je kladná, Říša není ani dobrý, ani zlý. Pohádkami, jejich vypravováním a sněním je život v myslivně prosycen.

„Spadl na zem první sníh a v myslivně nastaly nejkrásnější chvíle zimních radostí. Stará Marta, matka, všechny dcery i služky s přesličkami v kruhu, v praskotu kamen a vrčení vřeten zpívaly a předly... A to bylo tu, kde Helenka s Albinou kolébaly duše svoje v kouzlu zimních pohádek. To bylo tu, kde vypravovat slýchaly o Vodních pannách, o Zakletých princích, o Zlatých zámcích, o Chytrých princeznách, o Černých bratřích, o Labutích, o Chaloupce z perníku, o Jednom klubičku a zas o Skleněném vrchu, o Draku, Popelkách, Zbojnicích... Srdce matčino a srdce Martino, zrozené v Čechách a zaváté k Tatrám jak pokladnice beze dna byla přeplněna bohatstvím těch krás a nebývalo konce slavným, slavným těm večerům zimy, kdy se rozpovídala zlatá jejich ústa, a zatím co vřetena tichla, kola se zastavovala, - dcery vychýlené dopředu naslouchaly tajemným těm zvěstem nadpozemského světa. Tak se dověděly, že jsou mûry, že jsou Polednice, Lesní ženky, Vodníci, a pevně věřily, že jsou, že strádají a žijou jako my – příroda jim byla otevřenou knihou, znamenanou písmem svatých jejích stop. V lesích na dubě a lípách houpaly se Rusalky, když pršelo a slunce svítilo, koupaly se Víly, duše zemřelých sídlily jim^{na} měsíci, za smutných tmavých večerů v jeseni Meluzína venku bosýma nohama obcházela dům a kvílíc po větru rozčesávala bohatý svůj vlas. O Štědrém večeru bludičky v půlnoci vyskakovaly na hrobech za hřbitovní zdí a tam tancovaly: koho přepadly, tomu po nich zůstaly vypálené tlapky na těle... Helence, Albině a všem čtyřem dcerám každé to slovo vrylo se do paměti stopou zlatou a kniha těch obrazů stala se jim čímśi jako evangeliem: nebylo dne, aby si nevzpomněly na některou její událost, nebylo úkazu, aby neotevřely její listy a nečetly v ní jako v žaltáři.“²⁷³

Vyprávění pokračuje motivem, který byl svou

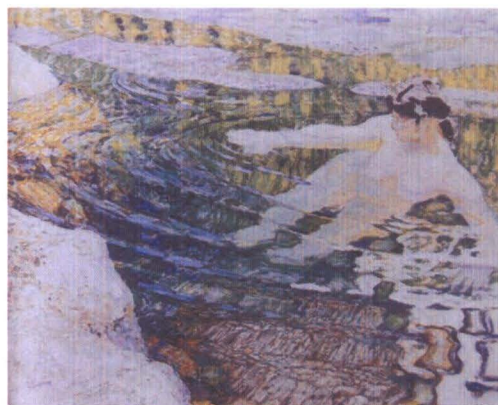


²⁷² Pytlík, R.: Vilém Mrštík (Osud talentu v Čechách), Melantrich 1989, s. 134n.

²⁷³ Mrštík, V.: Pohádka máje, nakl. Ladislava Kuncíře 1948, s. 118-120.

povahou symbolistní a který byl oblíbený v českém secesním umění druhé poloviny devadesátých let. Jde o motiv dívky sedící v noční zahradě, jež se zasněně dívá do hvězdné hloubky (Vojtěch Preissig – *Meditace* 1899)²⁷⁴. „Babí léto bylo jim předivem Sudiček panen, duha pasem Bohorodičky Marie Panny, vítr dechnutím Božím, blesk holí, kterou blýskal Bůh, - z očí Božích povstaly měsíc a všechny drobné dcerky jeho hvězdy. Když člověk se narodil, Bůh rozsvítil na nebi svíci a anděl nad ní bděl, do ní dýchal, kdykoliv se zatmívala dechem skutků zlých. Když zemřel člověk, zhasla jeho svíce a jiná se vznítla na místě ní. Helenka i Albina a každá ze čtyř sester vybraly si hvězdu svou a chodily se dívat před dům na tiché jejich záření. Celé hodiny stávaly pod hvězdnatou oblohu a hádaly, či je asi tamta hvězda, co dnes tak jasně svítí, za koho a pro koho asi hoří ta třetí tam v souhvězdí Vozu na rohu, komu náleží ta Kuřátka tam, komu Černý pes, Medvěd, sv. Heleny kříž --- K tomu Helenka pohlížela vždy nejdéle — tam zářila ta její...stávaly vždy před myslivnou, hádající, co v něm která uvidí dnes...“²⁷⁵

Důležitou roli hraje příroda - Pohádka máje působí téměř jako krajinomalba. Příroda tu vystupuje jako jiný, vyšší, nejčistší svět, „jako prostředí umožňující nerušený a spontánní projev individuality“²⁷⁶. Pro secesní mentalitu bylo charakteristické souznění člověka s přírodou, a to se objevuje i zde. Nejvíce je to patrné na postavě Helenky. „Ta vystupuje naprosto zjevně jako pohádková bytost, jako symbol vnitřní spřízněnosti člověka s přírodou, s náladami krajiny a se zvířaty.“²⁷⁷ Je stylizována jako lesní víla nebo horská rusalka, která žije v souladu s krajinou, rostlinami či zvířaty. „Kolikráte jen v ranní sukýnce s vlasy porosenými ještě vodou vešla na pavláčku s několika schůdky na obě strany, sestoupila dolů mezi květy, obrátila se pod zelenými stromy a pátrala, co nového se děje v záhonech: neryje-li krtek, kvetou-li už macešky a jak daleko je do rozvítí růží. Jakoby je líbala, přivoněla k nim a nesla se o záhon dál, kde o samotě kvetl žlutý tulipán, kruhem kolem něho modralo se kolo pomněnek. – Za teplých jarních dnů přinesla s sebou visutou síť, uvázala ji od stromu ke stromu, vklouzla do ní jako rybka a zavěšena tak mezi nebem a zemí vyhřívala se na slunci...“²⁷⁸ Nebo tento ornamentální obraz: „...Z daleka už břízy na ni čekaly běloučké jak víly a odkudsi z blízka studánka zurčela ve stínu lísek... Kosi hvízdali v řídkých ještě snítkách, pěnice švihotaly pod světlým lupením, motýli se třepotali mezi zestárými kmeny habrů. A Helenka bloudíc tak mezi nimi jako duše lesů všech zastavovala se



²⁷⁴ Srov.: Wittlich, Petr: Česká secese, Odeon 1982, s. 15.

²⁷⁵ Mrštík, V.: Pohádka máje, nakl. Ladislava Kuncíře 1948, s. 118-120.

²⁷⁶ Wittlich, P.: Česká secese, Odeon 1982, s. 53.

²⁷⁷ Pytlík, R.: Vilém Mrštík (Osud talentu v Čechách), Melantrich 1989, s. 134n.

²⁷⁸ Mrštík, V.: Pohádka máje, nakl. Ladislava Kuncíře 1948, s. 128.

na každém kroku, dívajíc se, jak se bělásci mihotají nad zemí, tráva se vlní mezi zčernalými pařezy, nad hlavou se nebe pne a bělá bílými mraky.²⁷⁹

Helenčina postava má několik podob, které také odpovídají secesi. První podoba je lesní či vodní víla, jak ji známe například z Princezny Pampelišky, Rusalky či z Máchalovy charakteristiky rusalek. „Až donedávna nikdo o ní nevěděl, nikdo o ní nesoudil, - v lesích zrozena, k lesům připoutána láskou i osudem, žila sama sobě život tiché samoty a nepozorována ve stínu stromů vykvetla jako fialka. A tu pojednou dryadka hor přestrojená objevila se mezi lidmi a rozhlížela se modrýma svýma očima kolem sebe, bílýma rukama tiskla rusé svoje vlasy na spáncích a nožky opatrně kryla pod obrubu šatů, aby nikdo neviděl, jak jsou malounké... Lehounká jak perí sechvěla se na přistavenou lavičku a kdo na ni pohlédl, cítil, že samo nebe seslalo v ní na zem jednu z nejčistších svých bytostí. Měla na sobě šaty modré, kolem boků spjaté atlasovým pasem barvy jen o poznání světlejší, který šerpou po boku jí splyval na stranu; na bílé šňůře kolem boků jí visel vějíř z růžových per. Za pasem měla bledou růži ukrytou v chomáčku tmavých fialek... Ve tváři byla bílá, až světlá, jako by se v mléce koupala, živila rosou, ba zdálo se, že i krev měla světlejší než lidé jiní. Tělem byla nevysoká, ale štíhlá a jemná a měla krásné pohádkové oči; modrá jejich barva se rozlévala bílou její podobou, tvář plná byla jejich lesku a smutné, divně zamyšlené krásy...“²⁸⁰

Jiná charakteristika jejího vílího zjevu: „Opodál byl les, na březích hojnost kvítí a vrby se všech stran jak záclony uzavíraly sem přístup bohatým svým lupením. Záclony se roztrhly a Helenka vstoupila. Strhla se sebe šaty a nožky vyprošťujíc z bílého prádla, stála tu pojednou nahá v celé své rusé kráse, jak ji stvořil Bůh. A hlavou bujně natřásajíc rusé svoje kadeře, byla by se podobala Albině v tu chvíli, kdyby měsíc na ni svítil a byla noc, ale na ni slunce zářilo a smál se bílý den... Byla jako stříbro. Lehla si do trávy a nahnula se s břehu. Usmála se na nebe. Jak byla krásná v radostném tom záření cudného svého tilka, v jehož kouzlu shlížela se tu sama před sebou jak liliový květ... Ležíc tak naznak kolíbána, milována vlnami, hned do stínu, hned na slunce provalujíc hladounké své údy, ještě několikrát tak sebou uhodila, ještě několikrát jako bělice pod vodu sklouzla a zase nad ní se vynořila – a když pak růžová za větev se chytla a vzhůru se vyhoupla na břeh – vody za ní zavzdychaly v tichém sípění praskajících pěn a krůpěje jak perly sypaly se s ní, svítíce v travinách jak jiskry urosených hvězd.“²⁸¹

Podobný motiv inspiruje i malíře. Slovy prof. Petra Wittlicha krajiny Antonína Hudečka charakterizuje „motivické seskupení tekoucí vody, zelených břehů, ojedinělých stromů a nahých mladých těl“, v nichž je potok symbolem cesty a jeho průběh od pramene k ústí do řeky je podobenstvím průběhu lidského života, obrazy lidského mládí koupajícího se v čisté vodě pak symbolizují nevinný stav lidstva. Hudečkovy obrazy bývají hodnoceny

²⁷⁹ Tamtéž, s. 138.

²⁸⁰ Tamtéž, s. 14-15.

²⁸¹ Tamtéž, s. 231.

jako impresní, ale podle Petra Wittliche jim secesní dekorativní stylizace rozhodně nechybí.²⁸²



Helenka jako víla – ještě jednou: „*Vička již neměla tak čistá a jemná, jak mívávala, unavená, strávená, zkalená sepiovou barvou dodávala jejímu výrazu tvářnost trvalého smutku. Zato v těle byla ještě štíhlejší a vzdušnější. Tváře, spánky, krk i ruce jako z vosku vyloupnuty byly průsvitné a bílé jako sníh. I rty jako by vadly, pozbývaly bývalé svěžesti dozrálých jahod a vyčnívaly poněkud z rysů ven. I ty uši zdály se jako přídělané, bez krve. Nicméně Ríšovi se zdála ještě krásnější, celá jakási světlejší; oči její ještě nikdy neviděl tak hluboké, modré a silné v pohledu jako dnes.*“²⁸³

Ve své druhé podobě - viz Ríšův sen - je Helenka pannou-světicí dráždící svou smyslností. I tato Helenčina podoba má ve výtvarném umění paralelu. „Ženský idol přelomu století je rodnou sestrou éterických oduševnělých panen z obrazů Danta Gabriela Rossetiho.“²⁸⁴ Pro slavného prerafaelitského malíře bylo ženské tělo symbolem veškeré krásy. Avšak jeho zasněné ženské postavy ztělesňují splynutí rozechvělé erotiky s ušlechtilostí duše, mají plné a smyslné rty, jež příkře kontrastují s extaticky zbožným výrazem v očích.“²⁸⁵

V postavě Helenky se tudíž také spojuje reálné a ideální, nadpozemské a smyslové - viz scéna ranní koupele či Ríšův erotický sen, kdy Ríša Helenku nalezne v zahradě, jak leží oděna do šatů připravených ke koupeli, a kdy ho Helenka přitiskne k sobě. Ríšův sen odpovídá secesnímu kultu erotičnosti. „*A tu se mu zjevila ta, kterou hledal. Stála uprostřed zahrady a kolem ní růže dýchaly v rose, kvetly narcisky. V půli přepásána bleděmodrou stuhou, měla na sobě roucho z běloučkého předu, jehož řasy měkké a dlouhé plynně stékaly po cudném jejím tilku a dolů až pod nožky se jí kladly úbělem svých pěn. Jako světice jasná vznášela se na slunci, ranní záře ležela na ní, každý*

²⁸² Wittlich, Petr: Česká secese, Odeon 1982, s. 141.

²⁸³ Mrštík, V.: Pohádka máje, nakl. Ladislava Kuncíře 1948, s. 348.

²⁸⁴ Dante Gabriel Rosseti (1828-1882) – anglický malíř a básník italského původu. Společně s E. Burne-Jonesem, J. E. Millaisem a W. H. Hunttem patřil k hlavním představitelům společenství prerafaelitů. „I jejich cílem bylo spojovat umění s etikou a nahrazovat bezduchou rutinu a konvenční uspořádání hlubokým a pronikavým studiem přírody. Proto viděli svůj vzor v italském malířství před Raffaelem.“ – FahrBeckerová, s. 29. Umění prerafaelitů bylo jedním z inspiračních zdrojů secese. Viz -

http://cs.wikipedia.org/wiki/Dante_Gabriel_Rossetti

²⁸⁵ Fahr-Beckerová, Gabriele: Secese, Slovart 1998, s. 17.

její záhyb dýchal něhou nejsladšího panenství. A vlasy volně rozhozené majíc po zádech, zdála se nyní ještě štíhlejší a krásnější v tom zdání, nežli ji viděti mohl zde na zemi. Usmála se na něho úsměvem blažených a táhnouc za sebou délku svého roucha, vztáhla k němu ruce. „Tys mě hledal?“ Pravila a převrátivši vzhůru k nebi světlou svoji tvář, zasmála se měkkým hrdličkovým smíchem. „O-o-o!“ A tím „O-o-o“ skončil Říšův sen“

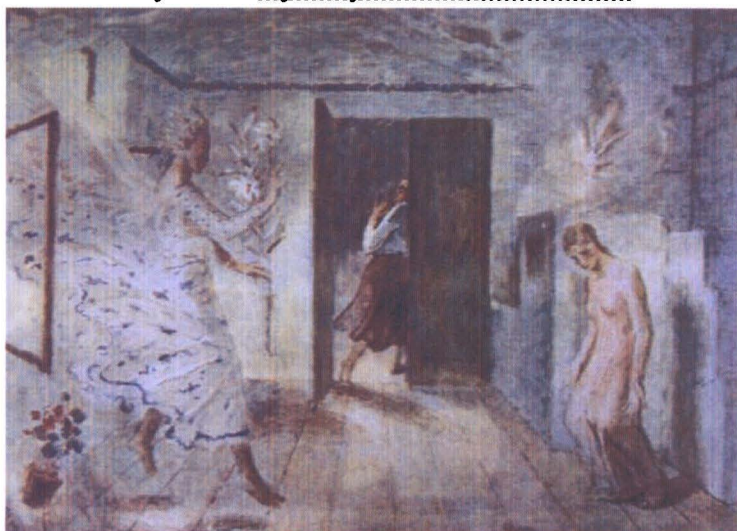
Na jiném místě Pohádky máje o Helence čteme, že v jejím rouše je cosi svatého, že stříbro nebeského světa se jí chvěje na čele, celou zář nebes má v očích, ba i ruce má jako svatá Cecílie, stvořené pro listování v posvátných knihách či hraní na varhany v andělském chóru.²⁸⁶

Ve třetí podobě je Helenka typickou secesní femme-fleur s ornamentem vlnitých vlasů: „Tak ji ještě nikdy neviděl! Červená v tváři jak růžička v máji postavila se do nejprudšího jasu slunce a podobna bajadérce, která čeká na příhodný okamžik k tanci, zvolna měří krok a štilcem ruky, jako by si hrála, rozpuštěné svoje vlasy urovnává vzad: tak vystoupila před udivené jeho zraky, okrášlená kvítím za pasem i ve vlasech. Hluboko až pod pás táhly se jí po těle měkké, hedvábné její kadeře, zachytuvši se lehkou, rozevřátou svojí kšticí na vyzdvížené vlně potrhujících sebou kyčlí. Shrnula za malé ouško uvolněné praménky a levou rukou, ve které držela větvičku břízy, pohládila se po temeni hlavy vzad. V krásném oblouku zatočila pak rukou nad sebou kolem dokola a vypjatá, vysoká, s chvějící se křivkou těla zastavila se překrásná před udiveným zrakem diváka. „Co jsem?“ ptala se hrdě výbojnýma, veselýma očima... „Víla!“ vykřikla skoro a jakoby opojena sama sebou zapotácela se v travinách, klesla Říšovi do rozepjatých rukou...“²⁸⁷

V poslední podobě je Helenka princeznou, v závěru Pohádky máje se totiž dozvídáme, že i princezny mají děti. V umění Art Nouveau byla princezna v podstatě personifikací umění (viz výše).

Helenka byla nejmladší ze čtyř sester, jak již bylo zmíněno výše, v Mrštíkově podání byla bytostí napůl lidskou, napůl nadpozemskou. Její nejstarší sestre Albině lidská stránka téměř chyběla. Byla ryzí vílou, světlého, až průzračného vzhledu, o čemž svědčí jméno i její záhadná smrt. Příčinou Albinina skonu byl pravděpodobně smutek či nemožnost žít ve skutečném světě. Když zemřela, hodiny začaly strašlivě bít a venku někdo zakvílel. A tak se rusalkovitá bytost v Pohádce máje spojuje se secesní synestezií.

„Albina byla ještě o něco světlejší a štíhlejší než Helenka,



²⁸⁶ Srov.: Mrštík, V.: Pohádka máje, nakl. Ladislava Kuncíře 1948, s. 27.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 338-339.

zato ale choulostivá a smutná až do smrti. Vítr na ni dýchnout a hasla jako svíce, slunce na ni zasvítit a vadla jako vzácný květ. Skrývala se proto doma víc než na otevřených místech a jako by ani nežila a jen duchem se vznášela mezi svými, - jako krásná smrt bloudila po domě a do pláče bylo každému, kdo na ni pohlédl. Jedinou radost měla a to bylo v létě, kdy za teplých a lunojasných nocí tajně vycházela z domu k malé říčce Obravě a tam v úkrytu vrb a olší nahnutých při měsíčku koupala své sněhobílé údy. Tehdy stojíc uprostřed vod vzhlížela se v tmavých jejich hladinách a rozpuštějíc vlasy svoje po vůli vln, zdobila je květy chrp a vlčího máku s koukolem. To byl jediný okamžik, kdy ožila, jak rybka vrácená vodě, jediná chvíle, kdy zapomenuvši na svět, laškovala, smála se, tleskala do vln a rukama jako děcko lovila stříbro měsíce. Tak sama sobě připomínala jednu z těch rozkošných vidin pohádkových nocí, za nichž na zem vystupují víly — A slýchala, jak jsou krásné; oblečeny v průhledně zelenavé šaty s pasy stříbrnými, že jsou těla tak průzračně jasného a bledého, že se zdá, jako by ani nebyly a jen ze světla měsíce živý byly. Tenké jak jedle, postavy štíhlé a lehké jako u ptáka – s vlasy zlatými, rozpuštěnými volně po zádech, za noci plují po řekách a na břeh vystupují, aby si natrhaly květin, jimiž si pak zdobí svoje hlavy. Slýchala, že rády sídlí na místech od přírody krásných, když dozrává obilí, že opouštějí křišťálové svoje paláce, kam vedou stezky stříbrné a zlatým pískem pokryté, a po těch vzhůru prý se nesou na povrch jezer a řek, aby po březích i po stromech prováděly svoje svévole. – Tři a tři drží se vždy za ruce a v paprscích měsíce tancují při líbezně hudbě ptačí, nebo na větvích se houpají a hřebenem z rybích kostí češou svoje vlasy; nebo zase na vodu se spouštějí, v klubku se válejí v řece, vesele tleskají do dlaní, stříkají po sobě vodou a s křikem, jehož chechtot daleko se rozléhá v tichosti noční, vrhají se do hlubin vod... Nebála se jich. Jako by sestrou jejich byla, celým svým zjevem nesla se za tajemným jejich příkladem. A žijíc sama jako v pohádce přibírala na se všechny jejich zvyky, náklonnosti, dle jejich vzoru měnila nevědomky i svou podobu i svůj hlas a stroj. Ráda odívala na sebe roucho z čistého kmentu a nařikajíc sobě na bolesti hlavy, s vlasy rozpuštěnými, s tvářemi bledými nešla, ale zrovna se vznášela a chodíc po domě, hledala místo, kde by ukryla němý svůj bol. – celý život nesl na sobě nádech bytosti neskutečné, neživé a byly chvíle, kdy se měnila už jen v přízrak. Přelud bez krve a bez těla: jednou ji přistihli dokonce, jak nehybná a smutná stojí uprostřed domu a zpívá hlasem překrásným... „²⁸⁸

Po Albině druhá nejstarší sestra - Anna - byla sivá a černá jako cikánka, ale žila prostě a prostě se oblékala. Oproti tomu sestra Gusta byla ztělesněný rarach, „černobrvá mladice s nároky velkoměstské dámy“, která chodila oděna vždy nápadně, musela mít „kdejakou rozkoš“ a podle které se všechno točilo.²⁸⁹ Všechny čtyři sestry jsou Mrštíkem vyličený velmi kontrastně a žádná z nich nepůsobí (možná až na Annu) jako obyčejná dívka, všechny

²⁸⁸ Tamtéž, s. 107-108.

²⁸⁹ Srov.: Tamtéž, s. 111n.

jsou velmi dekorativně stylizovány, jedna je vílou, druhá femme fatale a něco uprostřed jsou Anna nebo Helenka.

Je-li v secesním umění častým námětem autoportrét, ani v tomto ohledu nezůstává Pohádka máje pozadu, ačkoliv Mrštík svou podobu s protagonistou Ríšou důrazně popíral.²⁹⁰ Emanuel Havelka píše, že „veškerá struktura Ríšovy osobnosti, jeho úžasná citová náplň, jeho charakteristické projevy a psychická hnutí, i ty osobní vlastnosti vnější - toho černovlasého pomenšího kudrnáče s bodavými zraky – to vše se zrodilo v Mrštíkově duši tak, jak to sám v sobě prožil, procítil, a jak mu vyplývalo z jeho podstaty duševní i tělesné.“²⁹¹ Dokonalý portrét Viléma Mrštíka je prý hned na začátku románu, kde je Ríša popisován jako černý mládenec menší postavy, vypadající skoro jako cikán, s černými jiskrnými očima a černými vlnitými vlasy. Ríša byl student práva, Vilém Mrštík rovněž.

Jestli Mrštík skutečně modeloval Ríšu i podle sebe, se dnes už asi nedozvíme. V dopise pro Josefínu Hálkovou z června roku 1891 píše, že mu pro Ríšu byli vzorem kamarádi Lambert Valnoha a Otýn Břeněk, ale i Józsa Hálková se domnívala, že Ríšou je Vilém.²⁹²

Postava Ríši jako by symbolizovala město a zkaženou civilizaci vůbec. Ríša vedl v Praze „bohaprázdný“ život, mnoho pil, mnoho jedl, vysedával po hospodách, chodil za děvčaty, lenošil a na studia nedbal. Po prohýřených nocích sliboval, že se zlepší, a často usedal na stoličku k paní bytné, které pokládal hlavu do klína a nechával si od ní vískat vlasy. Tato chvíle souznění s paní bytnou, jeho dobrou vílou, se takřka podobá scéně na obraze Maxe Švabinského *Splynutí duší* (1896, viz první obrázek u kapitoly *Žena v době secese*).

Jednoho rána navštíví Ríšu svědomí stylizované do podoby nahé dívky, jejímž jediným šatem jsou dlouhé rusé vlasy. Do podoby svědomí se tedy opět promítla secesní stylizace. „Bylo to jednou



²⁹⁰ Dopis Józse Hálkové (8. 2. 1892) - „A propos Ríši – Jsi, moje milá, trochu na omylu. Povahu Ríši splétáš trochu se mnou – ale, odpusť, všechno ve mně se vzpírá proti tomu. Neznáš ještě Pohádku máje celou, nedivím se Ti. To je právě člověk, před kterým pojímá a musí pojmut každého citícího člověka hrůza. Nechtějí se mýlit tím, že mám Ríšu rád a téhož chci dosáhnout a, jak se mně řeklo z několika stran, také jsem dosáhnul na čtenářích – To je jednoduše svatá moje povinnost, jakmile vezmu pero do ruky a začnu psát... Nemysli, že Ti nerozumím. Víím, co tě zavedlo k tomu mínění, že v Ríšovi líčím sebe z předešlých let. Za prvé tenkrát Jsi mě z jiné stránky neznala a já se taky poznat nedal, poněvadž jsem věděl, že té odevzdanosti, té lásky a přítulnosti, z Tvé strany vůči mně nebylo – a já ne úmyslně, ale v přirozeném důsledku věci nechal všechno v sobě a vynášel jsem na povrch, mluvil jsem před Tebou i před Tvými tak, jakdbych jinak nežil než způsobem Ríši. Ve mně zatím bývalo jinak. Té ledabylosti, té bezstarostnosti a bezúčelnosti vnitřní, jakou líčím v Ríšovi – té, bůh je můj svědek, ve mně nebylo. Jinak bych se byl nedostal o krok dál, než jsem byl. Studií jsem nechal ne z Ríšoviny, ale po krátkém a radikálním přemýšlení o svých plánech...“ – viz Havelka, s. 382n.

²⁹¹ Havelka, E. : I princezny mají děti, nakl. J. Otto 1947, s. 362.

²⁹² Srov.: Tamtéž, s. 365.

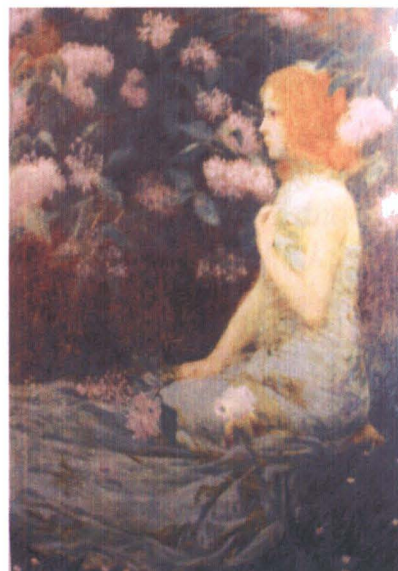
po prohyřené noci zrána, když si přisedlo k němu na samý krajíček jeho lůžka. Říša ještě spal nebo se tvářil, že spí... Jako všechny abstraktní bytosti zjevovalo se mu i svědomí v osobě ženské, a to v takové podobě, o jaké čítal jenom v pohádkách. – Dlouhé rusé vlasy byly jediný její šat. Ozdobena širokým a hustým obočím, hleděla hrozně na něho, a přece měkce a vlídně jako samo nebe. – Říša procitnuv ze spaní a shlédnuv krásnou tu dámu nad sebou, galantně uhnul ke zdi a čekal, co u něho chce podivná ta návštěva. „Jsem to já, dobrá tvoje víla!“ – pravila, nahnula se k němu, a aby jí lépe viděl do tváře, půvabným pohybem ruky rozhrnula vlasy z čela vzad, jak činívají dívky, když si upravují porušenou účesku. „Nu,“ promluvila k němu hlasem milenky, – „už mne neznáš? Co jsi včera zas vyváděl?“²⁹³

Roku 1899 maluje Gustav Klimt obraz *Nuda Veritas* (*Nahá pravda*), který znázorňuje nahou rusovlasou ženu se zrcadlem v ruce. V horní části obrazu je citát „Wahrheit ist Feuer und Feuer heisst leuchten und brennen“ (*Pravda je oheň a oheň osvětluje a pálí*)²⁹⁴. I Svědomí přináší Říšovi pravdu o tom, co v noci tropil, a má tutéž podobu jako Pravda z pozdějšího Klimtova obrazu. Podruhé je svědomí v Pohádce máje zahaleno do černých závojů.

Příroda byla v secesi protikladem zkažené civilizace a zároveň prostředkem její obrody.²⁹⁵ V Pohádce máje je zosobněna Helenkou. Proto jedině Helenka a život na venkovně mohou Říšu zachránit.

S přírodou se pojí rovněž secesní obliba květin, která je patrná v celé Pohádce máje. Helenka má svou zahrádku, na které pěstuje všechny možné kyticky, velmi často si květinami zdobí vlasy nebo je nosí za pasem. Nechybí ani typické květiny: lilie, kana, vlčí mák, kosatec... Kromě toho nelze přehlédnout hudebnost Mrštíkovy věty. Objevuje se i oblíbený námět secesního umění – snící dívka ve večerní zahradě plné omamně vonících květin (viz výše, Jan Preisler – *Polibek*, Max Švabinský – *Chudý kraj*, *Splynutí duší*, Vojtěch Preissig – *Meditace*).

„Blatouch a pryskyřník na prudkém výsluní jak hořící zlato rozlival trávou žlutolesklou svoji zář a oheň její tím pronikavěji šlehal do vzduchu, čím zářněji a prudčeji se o ni opírala plamenná nebes záplava. V prudkém tom výkřiku sálavého zlata zdálo se, že jiných květů ani není. Teprv za chvíli, když oči přivykly a zrak se vzpamatoval, v brčálově temné zeleni louky Helenka shlédla i květy ostatní. Co jich tu bylo! Seběhla mezi ně a nesouc za sebou modrou svoji sukni po zelených lodyhách, sbírala krvavě nachové žežulky, kohoutky s červenými květy, blankytná očka pomněnek, růžový štável, orlíček s modrou ostruhou, vonnou tomku



²⁹³ Mrštík, V.: *Pohádka máje*, nakl. Ladislava Kuncíře 1948, s. 59.

²⁹⁴ Týdeník *Největší malíři* – Gustav Klimt, č. 28, Eaglemoss International 2000, s. 12.

²⁹⁵ Srov.: Wittlich, P.: *Česká secese*, Odeon 1982, s. 229.

i rozkřídlené květy orchidejí, které zapsány měla ve své paměti pode jmény „pavouků“, „mušek“ a „včel“; to všechno narovnala do svého košíčku a vyběhnuvši k myslivně, na trávník si sedla a na klíně barvu rovnajíc k barvě, posbírala všechny květy do dlaně, až uvila z nich celou kytici a do chladné ji založila strouhy, že se pro ni staví, až půjde zpátky. Jen dvě tři žežulky a nezabudky nechala si při sobě, ozdobila jimi štíhlý svůj pás a tak okrášlená kvítím vybrala se na další cestu.²⁹⁶

Nebo: „Lupeny má do sebe zavinuté jak kornout a když ten rozvine, vytryskne z něho ohnivě červený květ, jasný, rudý jak plamen. (kana) A lilie zlatá, tu máte znát! Taková je bílá, má veliké květy, celé koše, uvnitř jako by je postříkal purpurem a když se květ její roztrhne, veliká vůně se rozlije po celé zahradě. I při otevřených oknech je vůně plný dům. Tu byste měla mít. A magnolii a kohoutí hřebínky také nemáte? Jsou červené a hebounké jako samet... A slunečnice, ne ty psi – prázdné, ale ty, co kvetou naplno, hustě jako štět, velké a žluté jako měsíc, ani ty nemáte? A macešky černé jako noc, - ani jste je neviděla? ...“²⁹⁷

V Mrštíkových popisech přírody se často mísí impresní zachycení okamžiku, rozložení obrazu do barevných skvrn se secesní dekorativností a barevností (zlatá, bílá, zelená). Jednotlivé prvky se prolínají navzájem. Text má místy vyloženě malířské kvality. Krajina je u něj stavem duše a podstatou celého románu. O tom svědčí i jeho dopis redaktoru Šimáčkovi z října roku 1891: „Při Pohádce máje nestarám se o děj, nevnučuju ho, děj se prodlévá pod ní [pod malbou] a obrazy plovou: děj plyne sám sebou z psychologického rozboru dvou dospělých dětí.“²⁹⁸

„A tu se procházeli zelenými sály lesa, brodili se travou, po mechu jak po peří se nesli doubravou, jejíž půda tlumila každý jejich krok. Helenka jak tu bývala krásná! Těkajíc jak muška zlatá hned po cestě, hned po stranách, ukryta v listí, až po kolena zasažena travou, jak se usmívala v haluzích! Jak se modraly ty pomněnkové její oči, karmín s bílými zoubky jak planul uprostřed lupení! A oba stojíce tak v osluněných stínech zelených hájů, jako by se nořili ze zelených vod, s ustrnutím dívali se kolem sebe, jak planou kmeny, bleskotají větve a nad lesy se klene tichá, modrá obloha... Celý jeho vnitřek jako by vyzlatil, slunce deštěm lilo se s hůry a listí jako do dlaní chytajíc tekoucí jeho svit, v ohnivých kaskádách po kmenech, po větvích slévalo na zem čistou jeho tkáň. A když vítr zavanul, celý les se zachvěl v zelených svých závojích, celý les se kolébal a houpal ve vzdušných výšinách. A les ztichl zase v hořící své kráse, nepohnul sebou ani list.“²⁹⁹

„Co tu bylo hluku a záře, šumění a blesku na horách



²⁹⁶ Tamtéž, s. 238-239.

²⁹⁷ Tamtéž, s. 162.

²⁹⁸ Pytlík, R.: Vilém Mrštík (Osud talentu v Čechách), Melantrich 1989, s.134n.

²⁹⁹ Tamtéž, s. 263-264.

i v dolinách: - uprostřed bláta kousky ležely zlata, mezi komínky kůra svítila stříbrem a stromy plakaly, kapky světlé a tiché jako slzy se spouštěly na zem... „³⁰⁰

„Bílobilé jeho zdi rozestupovaly se stále do větší šířky, strop se pozvedal, podlaha se vznesla a oknem dovnitř od východní strany přes květiny na celé její tělo se kladl ohnivý sloup – Na tisíce drobných tělísek válelo se v kosém tom hranolu světla, i mušky přeletovaly zlatým jeho prachem a všechno kolem, i ponuré obrysy nábytku, jiskřivé hrany skla, zrcadla, přeslička i lištva plná starosvětských talířů, květiny, vázané knihy, bílé záclony i šaty, obrazy svatých i světic božích i hodiny staré a zašlé s černým závažím a kukačkou, která otvírala právě svoje okýnko a rozvírajíc zobák odkukala pátou – všechno plavalo v povznášející nádheře rána. A čím výše vystupovalo žhavé tělo slunce, čím mohutněji chrlil svoje ohně plamenný jeho sloup, tím jasněji a vzdušněji bylo v tichém tom pokoji, jehož stěny svítily jak vznaté – Za chvíli nahrnulo se do pokoje tolik světla, že bílé jeho stěny nesnesly ani všechn jeho jas, přesyceny odrážely jeho vlny zpět a světnička hořela zrovna v křišťálovém tom ohni paprsků, které se lámaly a tříštily v drobná zrnka poletujícího prachu, šíříce kolem sebe oslnivou zář. Helenka když vstala, lekla se skoro tolikeré záře najednou, sestupujíc s lůžka jako by ze zlata vstávala a sejítí měla do ohnivé koupele: zastavila se na chvíli, zachytila se pelesti a mnouc si ještě rozespálá víčka, krčila se k lůžku. Teprve po chvíli bosou nožkou udělala první krok. A slunce stále za ní, ať se pohnula, kam pohnula, stopovalo každý její krok, každé těla pohnutí. Líbalo jí paty, zlatilo tvář, oblívало ruce, objímalo šíji. V jasu se modlila, po zlatě chodila, v slunci se koupala, v záři se myla. A bylo krásné na ni podívání, když pak štíhlá a mladá před zrcadlem stála, dopínajíc poslední steh šněrování, na hlavu si sáhla bílými prsty a černým hřebenem rozčesávati začala dlouhé a měkké prameny svých vlasů... Teplý ranní vzduch zavanul jí na krk a kraj celý zatopen byl v perleťově sinou atmosféru rána...“³⁰¹

V některých Mrštikových přírodních obrazech se objevuje ornamentální křivka, apoteóza měsíce a slunce nebo secesní obliba pávů, mūr, motýlů a drahých kamenů s kovovým leskem a perletí, které působí jako secesní šperky. Obrazy jsou vyloženě dekorativně stylizovány a někdy spojeny se secesní synestezii.

„Prvním krokem do stínu řídkých ještě haluzí přestoupila práh jiného světa – Bíle kvetoucí větvičky trnek trčely jí do cesty, mezi kmeny stlal se zeleňoučký mech – Polovice tíže jako by s ní spadla – Když jí ovanul milounký chlad lesní samoty a lehký, už májový dech úvalů ji obestřel silnou vůní hvozdů, zastavila se a jako by se koupala v chladivých proudech vzduchu, postála ve vůni jarního proudu a od hlavy k patě celá líbati se dala jeho průvanem – šaty se na ní lehounce chvěly, malé vlnky probíhaly dolní jejich obrubou v hadovitých křivkách vinouce se kolem nohou za ni. Zlaté proužky uvolněných, dnes jen

³⁰⁰ Tamtéž, s. 134.

³⁰¹ Tamtéž, s. 136-137.

nahonem přičísnutých vlasů svezly se jí po spáncích a šlehaly jemně zarůžovělou její tvář. „³⁰²

„Helenka poslouchala dále. Na střevíček jí sedla moucha, zahrála na světle duhovými barvami, druhá do vlasů jí padla za uchem a letíc od ní pazourkem ji zatahala za vlas. Pak přiletěla třetí, dotkla se křídlem jejího čela a odletěla kamsi dolů. Také sedmihlásek se přišel na ni podívat, zatočil se na větvičce, zazpíval a už byl zas ten tam, jen památku po sobě zanechal žvatlavého hlásku. Dva motýli se snesli s levé strany, dvě vřetenušky s černě lesklými křídly honily se doubravím a padly pojednou na uschlý list; lupínek pod jejich drápky zachrastil jak papír. Nakonec i zelená pilořitka se vyškrábala svým shrbeným tělem po Helenčiných šatech, dostala se až na ruku, pomalu se stahovala, natahovala a křivíc se po rukávě směřovala kamsi vzhůru Helence na krk...“³⁰³

>> „Toho páva máte ještě?“ ptal se zase Říša. „Z daleka jsem ho vždycky slýchal a jak jsem vždycky oči otvíral, když jsem ke dvoru docházel a páv na kůlničce tiše proti slunci rozkládal své peří. Takovýhle měl vějíř,“ dodal Říša a rukou opsal půlkruh ve vzduchu, který obsáhl bezmála celý sál.<<³⁰⁴

„Studánka tu jako achát založený do smaragdu trávy rozlévala svoje vody a úkrytem se kradla po „Lipovém vrchu“ směrem k Obravě. Zde toho kamene dotkl se vždy rukou, sehnul se k vodě a jemu nad hlavou do jasné hlubiny vody zasmála se modrooká jeho rusalka.“

Bělasci, paví oka, otakaři, i ti žlutí jako citron, i ti bílí s dlouhou ostruhou snášeli se v tichém vzruchu křídel s hůry, rozkládající barevné skvrny v bílých rouškách haluzí. Pak svinuli zas černé svoje sosáčky a vzdušnou křivkou přenesli se tam, kde visela sama paní této zahrady. – Ale zdálo se, že jich neviděla a všechnu svou pozornost obracela tam, kde se pod korunou štěpu tetelily mušky kovového zbarvení. “



³⁰² Tamtéž, s. 175.

³⁰³ Tamtéž, s. 289.

³⁰⁴ Tamtéž, s. 28.

4.7 František Langer – Zlatá Venuše

František Langer (1888 – 1965)

František Langer, významný český dramatik, prozaik, divadelní, literární a výtvarný kritik a vojenský lékař, se narodil 3. 3. 1888 v Praze v rodině židovského obchodníka jako nejstarší ze tří synů. Po maturitě na pražském gymnáziu vystudoval medicínu, současně se zajímal o literární dění. Tehdy publikoval první povídky, verše a recenze v *Lidových novinách*, *Lumíru*, *Národních listech*, *Světozoru*, *Uměleckém měsíčníku* a jinde. Langer navštěvoval salon Růženy Svobodové, ve vinohradské kavárně *Demínka* se scházel se spisovatelem Jiřím Mahenem, Stanislavem Kostkou Neumannem, Fráňou Šrámkem, Karlem Tomanem, Františkem Gellnerem a dalšími, v kavárně *Union* poznal výtvarníky Emila Fillu, Václava Špálu, Antonína Procházku, Josefa Gočára a Pavla Janáka a stal se zakládajícím členem *Skupiny výtvarných umělců*. Úzce se přátelil s Jaroslavem Haškem, s nímž roku 1911 založil *Stranu mírného pokroku v mezích zákona*. Mezi lety 1912–1914 Langer spoluredigoval časopis *Umělecký měsíčník*, který vnesl do jeho tvorby zpočátku ovlivněné secesí prvky výtvarného kubismu a novoklasicismu.

Jako medik-dobrovolník se účastnil první balkánské války. Po vypuknutí první světové války bojoval v Bukovině, roku 1916 byl zajat na haličské frontě u Černovic na Ukrajině. O rok později vstoupil do československých legií, kde se stal šéflékařem 1. pluku, a prodělal tzv. sibiřskou anabázi. Do samostatné Československé republiky se vrátil v roce 1920 spolu se svou ruskou manželkou. Po válce sloužil dál ve zdravotnictví československé armády. Kromě toho externě působil v Městském divadle na Královských Vinohradech a nadále zůstával literárně činný, od počátku byl členem tzv. pátečníků³⁰⁵, skupiny významných osobností okolo Karla Čapka.

Po vzniku protektorátu se kvůli svému původu rozhodl emigrovat, proto začátkem července 1939 uprchl do Polska, odtud lodí do Francie a po jejím obsazení do Anglie. Stál v čele zdravotnictva československé zahraniční armády, účastnil se operací při obléhání Dunkerque. Počátkem července 1945 se vrátil do Prahy a byl povýšen na generála. O dva roky později byl jmenován národním umělcem.³⁰⁶

Langer vstoupil do literatury „ve znamení secesního erotismu a stylismu“³⁰⁷ roku 1910 souborem povídek *Zlatá Venuše*; o čtyři roky později napsal lyrické drama *Noc*. Jeho další prózy charakterizují novoklasicismus³⁰⁸,

³⁰⁵ *Pátečníci* – skupina kulturních a politických osobností, která se v dobách tzv. první republiky scházela většinou v pátek odpoledne u Karla Čapka doma; název se všeobecně vžil r. 1927. Patřili sem bratři Čapkovi, TGM, Edvard Beneš, Josef Kopta, Ferdinand Peroutka, Josef Šusta, František Langer, Eduard Bass a další. Viz - <http://cs.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1te%C4%8Dn%C3%ADci>

³⁰⁶ Srov.: Forst, V. a kol.: *Lexikon české literatury*, Academia 1993, s. 1137-1138. A srov.: <http://referaty-seminarky.cz/frantisek-langer-zivot-a-dilo/>

³⁰⁷ Tamtéž, s. 1138.

³⁰⁸ *Novoklasicismus* – „nepředstavoval vyhraněný umělecký směr, spíše označoval soubor různorodých projevů a snah o renesanci literatury a umění ze zdrojů klasické tradice“ – viz Štědroňová, E.:

snaha po obrodě renesanční novely a vliv antického dramatu - tragédie *Svatý Václav* (1912) a povídky *Snílci a vrahové* (1921).

K legionářské literatuře se řadí soubor próz *Železný vlk* (1920) a drama *Jízdní hlídka* (1919).

V meziválečném období působil Langer zejména jako dramatik. Jeho díla se často zabývají tématem vraždy, viny a spravedlnosti a spojuje je zájem o prostého člověka. Taková je *Periférie* (1925), jež vypráví o zloději Francovi, který nechtěně zabije člověka. Franc zůstává nepotrestán, a protože ho tíží svědomí, jde se udat. Ale nikdo mu nevěří. Jako řešení se nabízí spáchat další vraždu, která by nezůstala nepotrestána a tím by ho zbavila výčitek. „Hra dosáhla ve 20. letech evropského věhlasu, dvakrát ji inscenoval proslulý režisér Reinhardt.“³⁰⁹ Langer v *Periférii* i v pozdějších hrách *Andělé mezi námi* (1931) a *Dvaasedmdesátka* (1937) podle autorů *České literatury od počátků k dnešku* „rozvíjí kriminální zápletku k tomu, aby ukázal význačnost lidských skutků a problematičnost hledání pravdy“³¹⁰.

Většinu jeho her uvádělo Městské divadlo na Královských Vinohradech. Ve své době byly úspěšné i Langrovy veselohry (*Velbloud uchem jehly*, *Grandhotel Nevada* nebo *Obrácení Ferdyše Pištory*), pro něž je příznačný lidový humor, ironie, sklon k happy endu a idealizace.

Kromě povídek Langer napsal i fantasticko-humoristický román *Zázrak v rodině*, od 20. let psal loutkové hry pro mládež a příležitostně pracoval pro film. Po druhé světové válce se věnoval převážně próze (*Filatelistické povídky*, *Malířské povídky*). Sepsal vzpomínky na bratry Čapkovy, Jaroslava Haška a další (eseje *Byli a bylo*).

Do konce života žil v ústraní svého smíchovského bytu. Zemřel dne 2. 8. 1965 a byl pohřben na vyšehradském hřbitově.³¹¹

Zlatá Venuše

Langrova *Zlatá Venuše* vyšla poprvé roku 1910, o jedenáct let později byla autorem přepracována. Povídkový soubor tvoří šest samostatných povídek a dva povídkové cykly (*Ruce* a *O nešťastném a šťastném umělci*).

U svých současníků vzbudila *Zlatá Venuše* mimořádný ohlas a velmi příznivě byla přijata Františkem Xaverem Šaldou. Šalda o ní napsal: „Dávno nebylo v české literatuře debutu radostnějšího nad páně Langrovu Zlatou Venuši. Přihlašuje se tu o slovo nejen rozhodný talent, opravdový rozený básník, ale i hodně již vědomé kultury umělecké. Jest radostno pozorovat v beztvarem tápání a neartikulovaném blekotání naší nejmladší literatury mladého muže, který ví, co chce, umělce, který komponuje opravdu své práce a staví je...“³¹²

Novoklasicismus. in: *Česká literatura na přelomu století*, s. 241. Novoklasicismus zdůrazňoval potřebu jednotného stylu, pevného řádu, čisté formy a objektivnosti. – Srov.: Tamtéž, s. 242.

³⁰⁹ Lehár, Jan a kol.: *Česká literatura od počátků k dnešku*, NLN 1998, s. 608.

³¹⁰ Tamtéž.

³¹¹ Srov.: Forst, V. a kol.: *Lexikon české literatury*, Academia 1993, s. 1137-1138.

³¹² Štědroňová, E.: *Novoklasicismus*. in: *Česká literatura na přelomu století*, s. 263n.

Rané tvorbě Františka Langra a secesi ve Zlaté Venuši se detailně věnuje doc. PhDr. Eva Štědroňová, CSc. ve studii *Česká literatura na předělu století*.

Povídky mají převážně historické nebo dobrodružné náměty a podle Marie Havránkové se v nich spojuje podoba klasické renesanční novely s doznívající literární secesí.³¹³

Secese ve Zlaté Venuši

Eva Štědroňová o Zlaté Venuši píše: „Autor na jedné straně využívá ve značném rozsahu motivů, prostředků i postupů secesního slohu, na druhé straně s nimi pracuje tak, že porušuje secesní lineárnost, která se netýká jen linií a čar, ale také přímočarosti postupu. Langer vyhledává neobvyklá spojení motivů, v kompoziční výstavbě využívá principů dějové, situační a psychologické gradace, paralelismu, opakování a konfrontace významů. Častým kompozičním postupem se stává vyhrocený kontrast – života a smrti, nevinnosti a zla; jara a podzimu; krásy a zmaru; barev. Takovéto promyšlené postupy vedou k vyvolání spíše expresionistických efektů než oné zvláštní kvality secesního cítění, tíhnoucí k vyrovnané náladovosti...“³¹⁴

Povídkový cyklus Zlatá Venuše charakterizují silná erotičnost, až oslava rozkoší a pudů, dekorativnost, estetické vnímání skutečnosti a kontrast krásy a smrti. Oproti mladším literárním dílům, kterými se práce zabývá, postrádá Zlatá Venuše tolik secesí zdůrazňované souznění s přírodou a lyričnost. Souznění s přírodou se zde sice také objevuje, ale rozhodně v mnohem menší míře. Převládá „přebujelá“ stylizace a kult erotiky. Povídky jsou oslavou ženské krásy ve všech podobách, o čemž svědčí i název.

„Na metafyzický trůn vesmíru jest nyní dosazena žena, a na mystický oltář zvednuta láska, která hýbe sluncem a ostatními hvězdami. Žena sesadila ostatní hodnoty života v umění nebo je odsunula do pozadí, takže jsou chápány a ceněny jen jejím prostřednictvím a oblity jen tou září, která na ně dopadá odrazem od ní. Žena stává se skoro výlučnou inspirátorkou poezie a umění.“ (František Xaver Šalda – Boje o zítřek)³¹⁵

Langrovy ženy jsou v souladu s dobovým secesním i dekadentním zobrazováním pannami, světlicemi i nezemskými bytostmi, zároveň však také smyslnými nebo osudovými ženami, nevěstkami, které jednájí v zápalu vášně a touhy. U některých z nich se obě polohy spojují, a působí tak jak krásky na obrazech prerafaelitského malíře Danta Gabriela Rossetiho (viz výše). Je nutno ale uvést, že u většiny z nich převažuje smyslnost.

Ženu v podobě světice a panny najdeme například v povídce *Turris*

³¹³ Srov.: Havránková, M.: Ediční doslov. in: Langer, F.: *Spisy Františka Langra (Povídky I)*, Kvarta 2000, s. 314.

³¹⁴ Štědroňová, E.: Raná tvorba Františka Langra. in: *Česká literatura na předělu století*, s. 250-251.

³¹⁵ Hrabáková, J.: Secesní román Růženy Svobodové. in: *Česká literatura na předělu století*, s. 161.

eburnea (*O nešťastném a šťastném umělci*), která má podobně jako jiné Langrovy ženy plet' „prosvítavě bílou“, vlasy světlé „s odstínem zašlého zlata“ a obočí ještě světlejší a pro vypravěče je ztělesněním nevinnosti.³¹⁶

„Poznal jsem, že bylo poblouzněním chtít ji milovati jako ženu. Byla jedním ze zázraků, které objevují se jednou za tisíciletí, aby nevyhasla lidská víra. A Marie zdála se mi takovým božským zjevením, tak jsem byl jat údivem a nábožnou bází před mocí její panenské čistoty... A se mnou šla Marie jako stálá průvodkyně života, nedotknutelná *Turris eburnea*, žena rozlévající cudnost a čistotu kolem sebe, nutící i nejzhýralejší ke stydlivému sklonění zraku. Víru v čistý život jsem si s ní odnášel.“³¹⁷

Svěťice Marie je ovšem stylizována do protikladu ke svému muži, „mužské nevěstce“, „nejsmyslnějšímu vilníku celé republiky“. Z hlediska secese právě ona působí jako dívka z Rossetiho obrazů, její plné a smyslné rty příkře kontrastují se zbožným výrazem v očích.³¹⁸ V ukázce je patrná i secesní synestezie.

>>Když vezmete do rukou amphoru, slyším, co mluví nádoba i co praví ruce. Slyším, co mluví ruka s rukou, i co váša k nim, když ji v sebe pojaly. Toto: - Levá ruka: „Dotýkám se vás. Dotýkám se jí celou plochou lehce, dlaní, abych cítila lahodnou hladkost i chlad. Je chladnější než já.“ Pravá ruka: „Beru ji pouze do prstů u hrdla, kde jest nejužší. Mé nehty o ní zavadily, zazvonila. Jenom já, ruka, a ještě ucho je slyšelo.“ Toto mluví váša: „Dotýkejte se mne, ruce, sestry laskavé, ale prosím vás, pozdvihněte mne až ke rtům. Chci, aby se mne též dotkly. Jsou červené, a já jsem bílá. Chci jejich polibek. Jsou žhavé a já jsem studená, ať mne zahřejí. Pak, prosím vás, zdvihněte mne k očím.“<<³¹⁹

O ctné panně vypráví rovněž povídka *Panna Klára*. Klára byla štíhlá, s „půlměsíčitými rty“ a hnědými, zlatavými vlasy, oblékala se do lněné košile a režného roucha jako svěťice a jako svěťice toužila žít. Svůj život zasvětila pomáhání druhým, tělesné touhy a rozkoše se jí hnusily. Až slepci v ní probudili ženu. Je dávana do souvislosti s Pannou Marií.

„Byla mladičká, sedmnáct nebo osmnáct let, ale rozumná a klidná, ne jako děvčata bývají. A především skoro dýchala panenskostí, voněla jí a byla panensky čistá, věčně nevinná. Šla a hoši ze vsi se neodvážili pohlédnout žádostivě na její tělo. Nikdo na ni chtivě nepromluvil, chlapci mezi sebou o ní nemluvili jako o ženě, jestliže přišla mezi ně, sklopili oči před jejím žhavým a neskonale čistým pohledem. Když řekla slovo, bylo čisté, když učinila pohyb, byl cudný.“³²⁰

„Plakala hořce nad tím, že není beztělesná, ale vzbuzuje v mužích touhu, že

³¹⁶ Srov.: Langer, F.: *Zlatá Venuše*, Praha, Nakladatel Gustav Voleský 1921, s. 115.

³¹⁷ Tamtéž, s. 130, 131.

³¹⁸ Srov.: Fahr-Beckerová, Gabriele: *Secese*, Slovart 1998, s. 17.

³¹⁹ Langer, F.: *Zlatá Venuše*, Praha, Nakladatel Gustav Voleský 1921, s. 117-118.

³²⁰ Tamtéž, s. 134.

není stvořena pro věčné panenství, tělem že jest předurčena za ženu. „³²¹

V její charakteristice se dekadentní obdiv k panně-světici prolíná se secesním zobrazením ženy zahalené do závoje vlasů i s určitým souzněním s přírodou, když zničena poznáním, že je ženou, utíká do lesů, nebo když uléhá ke spánku na mateřídouškové lóže. Její vyvolený je možná příznačně pro dekadenci aristokrat.

„Ale babka stále zle škemrala, i slzy ronila; tu Klára svlékla přes hlavu svoji košilku, dala ji stařeně a byla nahá, jenom se sandály na nohou. Pak rozpustila své vlasy, aby přikryly nahotu svých prsů a svých boků. Vlasy – sahaly jí až do podkolení, - byly hnědé jako ořechy... Vstupuje hrabě Jan. Rozhlíží se, dívá, nikoho nevidí. Jen Madonnu a u ní klečící sochu. Ale když se dlouho dívá, vidí, že to není socha, ale živá dívka, protože se jí ruce chvějí zimou a víčka mžikají úzkostí. „³²²

„Opřela se o strom, a pojednou vše kolem sebe cítila, rosu na nohou, chladící stále, protože vítr vál a odpařoval ji, ruce, vlastní ruce cítila, položené na prsou, horké, ale laskající svým teplem i kůru stromu, o který se opírala, jež ji něžně hladila. Hořelo vše kolem ní, líbalo i hladilo, i ta košilka měkká, poddajná, přímo na těle prodechnutá vzduchem, i rosa na patě a kotníku, vše, „³²³



Langrovy povídky podobně jako předchozí vybraná literární díla vyprávějí o víle a vílách. I víly v povídce *Šedivý den* jsou oděny do průsvitných závojů, růžových, zelenkavých a bílých říz, rády tančí a před zimou se loučí s bílými břízami, které líbají jako milence a otírají je svými vlasy, poté se schovávají do vydutých stromů a jeskyní. Jak je patrné z Preislerových, Kalvodových, Slavíčkových a Klimtových obrazů, břízy byly oblíbeným secesním stromem.

„Až nastane tma, sejdou se všechny víly z lesa k poslednímu tanci. Ručky jejich již jsou zkřehlé a nehty zamodralé chladem. Ale přijdou přece, protože dnes tančí naposledy. „³²⁴

„Stojí na pasece v malých hloučcích a čekají, až se všechny shromáždí. Každá drží v levé ruce svítilnu, v níž svítí drobná bludička... Konečně přišly všechny. Berou se za ruce. Vždy mezi dvěma visí lucerna s blikající bludičkou, kterou zvolna rozhupují. Utvořily veliký kruh a pohybují se na pravo, na levo, tu rychleji, tu pomaleji, proplétají se mezi sebou, zastavují se, jdou ke středu

³²¹ Tamtéž, s. 166.

³²² Tamtéž, s. 145, 146.

³²³ Tamtéž, s. 165.

³²⁴ Tamtéž, s. 12.

*a zase nazpět, i roztácejí se, takže světlo v jejich rukou se míhá jako zářící kruh. Z dálky se zdá, když jejich těla v bílých, růžových a zelenavých řízách stávají se neviditelná, jako by pouze světélka vznášela se nad pasekou.*³²⁵

Langrova víla ovšem není jen lyrickou snící bytostí, i v ní se jako v ostatních autorových kráskách probouzejí vášně a smyslnost a také ona je vyličená v kontrastu s hrubými, vraždícími a hnusnými cikány. *„Posadil si ji na klín a přiložil několik větví na doutnající dříví, aby bylo tepleji. V jejich plamenech růžově svítících i tvář drobné víly zkrásněla, ústa se smála a oči zářily do zlata. Rozveselila se, dýchala zhluboka teplý vzduch a již si hrála, dívajíc se proti plamenům, jak prsty jejich rukou prosvítá oheň do růžova jako červánky. Pak obrátila se k hochovi, pousmála se a přitiskla korálové rty na jeho tvář.*³²⁶

Nevětší pozornost František Langer věnoval přímo „živočišné“ podobě ženy. K ní se, jak píše Eva Štědroňová, vážou „nejrůznější odstíny erotiky – od touhy po milostném spojení až po vášně pojící se se smrtí, od pudové smyslné žádostivosti až po dráždivě prodlužovanou rozkoš prožitku...“³²⁷ Nejcharakterističtější je v tomto ohledu mísenka Pao (*Zlatá Venuše*) nebo prostitutky, které roztrhají krysaře (*Krysař a holky*).

*„Byla velmi mladá, skoro dítě, s ústy dětsky pootevřenými, že zuby se leskly. Její pleť nebyla zcela černá, jak se mi v červeném světle jevila, avšak pouze tmavá, ovšem značně. Nebyla to čistokrevná černá žena, ale mísenka, které její bílý rodič ubral všechny nepěkné známky plemenné, nemoha ovšem úplně zběliti její kůži. Nos měla úzký a poněkud orlí, což jest kupodivu u tohoto ploskonosého národa. Bělo oči bylo modravé, zornice hnědé. Pokud bylo temno, měla oči z široka otevřené, avšak nyní před přílišným světlem je zavírala... Její pohyby při prvním i tomto setkání měly nesmírnou volnost a klid; vždy byly vykonávány s určitostí a účelností jako pohyby ušlechtilého zvířete. Pila v kleče šťávu citrónů, nádobu pozvedla oběma rukama nad hlavu a plným pramenem nalila si hustý nápoj do otevřených úst. Pohyb při projevení radosti, kdy tleskala si vesele do chodidel i do dlaní, houpavý způsob její chůze, i způsob polo zvířecí, jak si sedala i lehala, konečně nemá nehybnost, s kterou se mi vzdávala, projevovala mi ženu odlišnou od bývalých milenek. Vše mělo původ v tom, že mísenka byla nahá. Nahá jako prvý člověk, nezatížený ničím, volný ve všech pohybech i konáních. Byla to žhavá nahota, smyslná a přeci dětsky důvěřivá, neznalá důvodu, proč by se zakrývala, jako ho neznají malí hoši, koupající se s děvčátky v rybníce, a jako ho neznají zvířata.*³²⁸

Podobný námět ztvárňuje obraz francouzského impresionisty Eduarda Maneta *Snídaně v trávě* (1863), který zobrazuje nahou ženu v protikladu k oblečeným mužům. Obraz tehdy vyvolal velký rozruch, protože

³²⁵ Tamtéž, s. 13.

³²⁶ Langer, F.: *Zlatá Venuše*, Praha, Nakladatel Gustav Voleský 1921, s. 16.

³²⁷ Štědroňová, E.: *Raná tvorba Františka Langra*. in: *Česká literatura na přelomu století*, s. 252.

³²⁸ Langer, F.: *Zlatá Venuše*, Praha, Nakladatel Gustav Voleský 1921, s. 105, 107.

symbolizoval dobové rozdělení společnosti. Muž představoval civilizovanost a vzdělanost, žena pak přírodní, prostou a přirozenou bytost. V secesi byla žena rovněž spojována s přírodou.

Míšenka Pao je ze všech Langrových žen nejsmyslnější a je stylizována nejdekorativněji. Její milenec Marcell zdobí její tělo klenoty a činí z ní krasavici takřka orientální, připomínající ženu z harému. Postava Pao souzní s dobovou představou o Salomé - „Je téměř nahá. Ve víru tance se závoje uvolnily, brokát spadl na zem a jen množství šperků pokrývá její tělo. Malé kalhotky obepínají boky, mezi řadry se jako hvězda třpytí vzácný klenot; šňůra granátů se ovíjí kolem beder a nad stínem ohanbí žhnou smaragdy.“³²⁹

*„Tak poznenáhlu kovové kruhy, velmi barevné množstvím kamenů s podsazením zlatým nebo stříbrným, naplnily její paže, lokty a ruce, i celé nohy, od stehů až po jednotlivé prsty. Klenoty spočívaly na její černé kůži, ponechávající mezi sebou jenom proužek černé pleti, jako by byly navléknuty na polštářích z temného sametu.“*³³⁰

Femme fatale, osudová žena, která muže přitahuje a odpuzuje zároveň, aby ho nakonec usmrtila, je v Langrově Zlaté Venuši přítomna také. Jsou jí prostitutky z povídky *Krysař a holky*. Tuto povídku charakterizuje vypjatá erotičnost, pro muže tragická.

*„Tu se Krásná obrátila a křičela cosi k ostatním. Sběhly se všechny kolem něj a smály se: porozuměl, že se smějí jeho mládenectví. Točily se v kruhu a zpívaly: „Věneček zelený, vrbový, topolový, ajajaj...“ Všechna těla se točila kolem něho. „Věneček zelený, panici nesmělý, ajajaj.“ A chvílemi některá noha dotkla se jeho těla úmyslným kopnutím. Tu do paže, zde do nohy, jindy do břicha. A buď okrouhlou patou, nebo měkkými prsty. Konečně se vzbopil a vrhl se mezi ně jako býk. Dotýkal se jich, slepě hnál se za nimi. Zprvu prchaly, rozběhly se po koutech, polekány. Hnal se za Krásnou a povalil ji na zem. Avšak jala se zoufale bránit. Byl slabý, zahryzl se jí do krku. Strhla jej pod sebe a začala jej škrtit a bít do hlavy. Bránil se a celou ji zkrvavil. Nyní se přiblížily ostatní ženy, aby jí pomohly... Tu všechny skočily na něho, mlátily jej poleny, stojanem na louče, i těžkou židli naň hodily, vykleštily, vlasy i uši mu rvaly, i údy přemlátily...“*³³¹

Secesní motivy využívá úvodní povídka *Hlad*, jejímž ústředním tématem je chorobná touha po ženě. Krásu zde Langer spojuje se smrtí a udupanými květy, čímž vyvolává spíše expresionistický účinek.³³²

„Bylo to v době, kdy jsme všichni hladověli, hůře než ps³ jsme hladověli. Krev v nás hlady vřela a zornice byly rozšířeny, jako bychom se jedu napili. Hladověli jsme ne po jídle, což o to, vévoda nám čas od času zároveň se žoldem posílal pěkné stádo dobytka – ale po ženách jsme hladověli. Již pátý

³²⁹ Fahr-Beckerová, Gabriele: *Secese*, Slovart 1998, s. 85.

³³⁰ Langer, F.: *Zlatá Venuše*, Praha, Nakladatel Gustav Voleský 1921, s. 108.

³³¹ Tamtéž, s. 82.

³³² Srov.: Štědroňová, E.: *Raná tvorba Františka Langra*. in: *Česká literatura na přelomu století*, s. 251.

*měsíc jsme plenili kraje odbojných měst; všude již bylo pusto a obyvatelé venkova byli směstnání v městech dobře hrazených, pro jízdné houfy nedobytných. Když jsme tak jeli pod jejich hradbami, viděli jsme ženy jako zjevení z jiného světa, hledící na nás z cimbuří...*³³³

*„Bylo jaro, avšak zdupával jsem květy, které vyrůstaly mezi travou. Každý z nich pátil mne jako žhavý do oka. Nestrpěli jsme bílých květů. Kdysi jsme přetrhli na břeh jezera modrého jako druhé nebe. Na březích rostly stromy celé bílé. Přitrhli jsme tam večer, a v měsíčním světle zdálo se, že bílý sníh pokrývá každíčkou větev. A přece to byly květy, bílé květy. Hned jsme zporáželi všechny stromy, bílé květy rozšlapali po zemi, z větví nakupili hranice, které hořely za oné jarní noci. Květy na zemi ležící byly stělivem našim koňům.“*³³⁴

Nechybí secesní ornamentální linie, kterou nacházíme hned v úvodu povídky v motivu běžících koní, dále pak ve vodních vlnách, v paprscích světla (*„Leč ve světnici nebylo zcela tma. Okno nad lůžkem propouštělo slabé noční světlo, které jako vzduchový závoj naplňovalo celý prostor“*³³⁵) či v krouživém letu černých much.

I zde se prolíná skutečnost se snem. *„Snil jsem stoje, horečně snil o jakémsi divokém ráji zarostlém trním a bílými růžemi, ale stále jsem se probouzel ze sna a opakoval si: „Hle tu jest žena“, takže jsem nevěděl, co jest sen a co skutečnost.“*³³⁶

Secesně působí zejména závěr povídky, který zpracovává oblíbený námět spící dívky se zlatými vlasy. Langer ale i tento obraz pojal značně vyhroceně až morbidně, protože do vlasů spící nepřilétají motýli či svatojánské mušky, ale na obličej jí usedají velké černé mouchy. Kráska je totiž mrtvá a mužský hrdina se dopouští nekrofilie.

*„Líbalo spící na vlasy, víčka, ústa a bílé rameno poodhalené – a ona spala, snila – o čem snila? Její obličej byl záhadný, neuhodl jsem, o čem sní. Nerozuměl jsem již ženě. Nyní čekal jsem, až ji záplava světla probudí. Ne, neprobouzela. V tom okamžiku vlétly oknem dvě mouchy, veliké, černé. Bzučely a dvakrát obléty hlavu dívčinu. Probudí ji; napráhl jsem ruku, abych je zahnal. Ale dříve než jsem tak učinil, obě usedly na víčko zavřeného oka. Ted' se vzbudí! Ne, neprobouzela se. Což jich necítily? Černé mouchy lezly pomalu po jejím čele, pak vzlétly a usedly na pootevřené rty – a spící se neprobudila... Byla krásná, a chvěl jsem se hrůzou. Ale spící byla vskutku krásná.“*³³⁷

Za nejsecesnější lze považovat soubor sedmi povídek *Ruce*. Povídky, jak je z názvu patrné, oslavují krásu rukou, jejich vlnivé pohyby a pro secesi příznačná gesta.

³³³ Langer, F.: Zlatá Venuše, Praha, Nakladatel Gustav Voleský 1921, s. 6.

³³⁴ Tamtéž, s. 7-8.

³³⁵ Tamtéž, s. 9.

³³⁶ Tamtéž, s. 10.

³³⁷ Tamtéž, s. 11.

„Prsty rukou měla v sebe zaklesnuty, opírala dlaně chvílemi o sebe, jako by jimi lomila, paže se napíaly jako oblouky a ihned zase poklesly. Chvílemi, když prudčeji sebou hnula, některý z obou závojů zahalil vlnou nebo spirálou běl paží, mihnul se jako modrý úhoř.“³³⁸

„Chtěl bych Vás naučiti ocenění gesta. Gesto jest rovnocenné slovu. Jest rovnocenné větě, ba i celé řeči. Vaše ruce a paže měly by být výmluvné jako ruce a paže tanečnice. Každý jejich pohyb má být tancem... Rozepiatým pažím dejte chvění křídel potoční vážky, křídel věčně plápolavých, třpytných a jiskřících.“³³⁹

Jejich majitelka není milována pro sebe samu, ale pro svoje bílé ruce. Ruce zde mají božskou podstatu („Nikdo nemá druhým odpírati boha“³⁴⁰), dokonce by dokázaly vzkřísit mrtvého. Jsou přirovnávány k labutím.

„Když položíte si takto ruce na šaty – mluvím – podobají se oblakům. Šaty jsou modré a ruce bílé jako nebe a oblaka. Mohl bych i říci, že se podobají labutím; bílé labutě plují po modrém moři.“³⁴¹

V povídkách je přítomna secesní synestezie i dekorativnost, která charakterizuje celou Zlatou Venuši. Běloruká by totiž svému obdivovateli dovolila líbat svoje ruce pouze tehdy, kdyby dal barvu temného borového lesa jejím očím a lesk čerstvě obroušené mědi jejím vlasům. Nakonec se ale dívka spokojí se sonetem, který bude podobný drahokamu.

„Bude úplný jako jediný drahokam vybroušený, ale nezasazený, který byste si mohla, kdykoliv chcete, položit na dlaň a hrát si s ním nebo vzít jej do dvou prstů a prohlížeti jím proti slunci, abyste viděla, kterak lomí světlo.“³⁴²

Celý povídkový soubor se vyznačuje značnou dekorativností (např. také v povídce *Pohrbívač mrtvol*), objevují se zde typické motivy kouřové křivky, motiv vodní vlny, květiny a pozadu nezůstávají ani secesí oblíbená zvířata či drobní živočichové a barvy.

„Moje žena měla dukátový náhrdelník z jedenácti řad zlatých penízků, a byla nejkrásnější z žen, jakých vy jste vůbec neviděli. Zabil jsem ji, protože se mi kdysi zlíbilo, a zemřela, ani nezhlesnuvši k obraně.“³⁴³

...

„Kolem hlavy nosí květiny, které odhazují, kdykoliv uvadnou. Jejich ženy s vlasy žlutými anebo do černa modrými zdobí si obnažená ramena brouky se zlatými a fialkovými krovkami; štítivě je smekají, když vidí, že hynou.“³⁴⁴

...

„Přišel jsem k potoku, který se valil kalný a rozzlobený. Na jaře jeho vody tekly libě, jako míza zemská; přeskakovaly balvany a smály se, když se rozstříkly v krůpěje. V létě tek l potok zvolna a dýchal jako spící dívka. Teď

³³⁸ Tamtéž, s. 20.

³³⁹ Tamtéž, s. 25.

³⁴⁰ Tamtéž, s. 21.

³⁴¹ Tamtéž.

³⁴² Tamtéž, s. 22.

³⁴³ Tamtéž, s. 14.

³⁴⁴ Tamtéž, s. 36.

ZÁVĚR

Vybraná literární díla charakterizují určité společné prvky, náměty a motivy příznačné pro výtvarnou secesi.

I do literatury vstoupila žena krásná jako přelud, která je jak ve vybraných pohádkových dramatech, tak i v lyrizované próze Viléma Mrštíka či v povídkách Františka Langeru stylizována do podoby femme-fleur nebo femme fatale. Také v literatuře, stejně jako ve výtvarném umění, je zobrazována se závojem vlnitých vlasů a s květy a spojuje se s nezemskostí a smyslností zároveň.

Ani literatuře nechybí secesní souznění s přírodou. V Princezně Pampelišce příroda sdílí osud hlavní hrdinky, Rusalka a rovněž Helenka mohou být považovány za její personifikaci, v Radúzovi a Mahuleně lze princeznu a její proměnu ve strom v souladu s dobovými představami chápat jako zosobnění vztahu umění-příroda. Pouze v Langerově Zlaté Venuši příroda nehraje tak významnou roli, což lze odůvodnit tím, že své povídky Langer napsal až roku 1910, tudíž byly ovlivněny nejen doznívající secesí, ale i novoklasicismem.

Zatímco se pohádková dramata a Pohádka máje vyznačují silnou lyričností a snivostí, v Zlaté Venuši je důraz kladen na erotičnost, výstřednost, kontrast krásy a smrti, na estetické vnímání skutečnosti nebo na dekorativní stylizaci. Některá vybraná díla jsou podobně jako obrazy z přelomu století vystavěna na protikladu reálného a ideálního, v čemž Petr Wittlich vidí podstatu secesního umění.

Literaturu a výtvarné umění spojuje zájem o pohádku. Pohádka se stala inspirací pro mnohé malíře, sochaře i architekty (Jan Preisler, Stanislav Sucharda, Vojtěch Preissig, Jan Kotěra, Ladislav Šaloun, Quido Kocián, Artuš Scheiner, Max Pirner a další), kteří jí mimo jiné věnovali jedno číslo svého uměleckého měsíčníku (prosincové číslo *Volných směrů* z roku 1902, nazvané *Sníh*). A v souvislosti s tím vzniká nový literární žánr – pohádkové drama. Podobně jako spisovatelé i výtvarníci se odvraceli od společnosti

deformované průmyslovou civilizací a své útočiště nacházeli v přírodě, ve snu o krásnějším životě, a tedy i pohádce, jež byla v té době chápána jako něco ideálního, vytouženého a vysněného.

Literární secese je jako secese výtvarná založena na ornamentální zdobnosti a dekorativnosti. Po stránce jazykové se projevuje častým opakováním slov a hláskových skupin, v poezii užíváním cizích slov jako hudebních prvků. Z tematického hlediska využívá oblíbených secesních motivů – vodních vln, lilií, kosatců, labutí, pávů, zlatozelených vázek, motýlů a hmyzu nebo šperků a drahých kamenů.

Sepětí literatury a výtvarného umění může demonstrovat také skutečnost, že díla z období fin de siècle často vznikala jako secesní Gesamtkunstwerk – knihy byly doprovázeny ilustracemi českých secesionistů (Knihovna Moderní revue; Karel Hlaváček; Preissigovi *Broučci...*), již spoluvytvářeli divadelní inscenace, kde se secesní synestezie projevila nejvíce (viz Kotěřův palác pro Dvořákovu a Kvapilovu *Rusalku*, Scheinerův doprovod Kvapilova *Sírotka* aj.). Podstatný je v tomto ohledu časopis *Volné směry*, vydávaný od roku 1896, který na přelomu století redigovali literární kritik František Xaver Šalda, sochař Stanislav Sucharda a malíř Jan Preisler. Umělecký měsíčník měl v prvních ročních podstatnou literární část.

Podle Františka Xavera Šaldy měla secese sjednocovat veškeré umění, tzn. literaturu, hudbu, malířství, sochařství, architekturu, užité umění a další odvětví, se životem do jednoho celku. Také proto výtvarná secese ovlivnila literaturu.

Vliv výtvarné secese se samozřejmě také promítl i do dalších literárních děl. Za nejtypičtější představitelku je považována Růžena Svobodová. Secesní stylizace se objevuje v jejím románu *Milenky* (1902), v povídkách *Černí myslivci* (1908; *Příběh Maryčky tanečnice, A denně bude hrávat hudba pod vašimi okny, Dianka* aj.) a *Posvátné jaro* (1912; *Pokojný dům*) aj. Secesí jsou ovlivněné básnické počátky Růženy Jesenské (*Balady a písně*, 1904; *Rudé západy*, 1904; *V pozdní chvíli*, 1909), Emanuela z Lešehradu (*Květy*

samoty, 1899) a Jana z Wojkowicz (sb. *Poezie*, 1900; dekorativní stylizace i v souboru drobných próz *Mysteria amorosa* a v románu *Gerda*). Určité secesní prvky najdeme v poezii z počátku století u Stanislava Kostky Neumanna a Antonína Sovy (b. *Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy, Princezna Lyoleja*), soubor ornamentálních gest obsahuje Březinova sbírka *Ruce*. K „nejzasvěcenějším vyznavačům“ secese patřil spisovatel, esejista a literární a výtvarný kritik Miloš Marten.

V drobné próze z přelomu století se secese projevila například v povídkách Hany Kvapilové (*Ostrov v širém moři* – motiv vlny), Edvarda Klase (*O paní Iridě*; iris = kosatec), Rudolfa Těsnohlídka (*Lesní ženka*) a dalších.

Pokud bych měla téma diplomové práce využít ve vyučovacích hodinách, postupovala bych tímto způsobem. Secese jako umělecký sloh se většinou vyučuje v hodinách dějepisu na konci osmé třídy základní školy (když vyučující nestihá probrat obsah učiva - což je ještě dnes na našich školách běžným jevem - věnuje se secesi až na začátku deváté třídy) a na střední škole se o secesi obvykle hovoří ve třetím ročníku v hodinách české literatury i dějepisu. Nejprve bych pozornost soustředila na vysvětlení a objasnění secese jako uměleckého slohu, tzn. na příčiny a dobu vzniku, na její konkrétní podoby, nejdůležitější osobnosti a na její význam pro další umělecký vývoj. V souvislosti s tím by byla charakterizována literatura na přelomu 19. a 20. století. Poté by následovala praktická část. Žáci/studenti by pracovali ve dvojicích či skupinách a jejich úkolem by bylo pomocí literárních a výtvarných ukázek najít rysy, které jsou společné pro secesní literaturu i výtvarné umění.

PRAMENY:

- Sendlerová, M. a Kudrnáč, J.: Pohádkové drama. Lidové noviny, Praha 1999
- Kvapil, J.: Princezna Pampeliška. In: Pohádkové drama, Lidové noviny 1999
- Kvapil, Jaroslav: Rusalka. Národní divadlo, Praha 1998
- Kvapil, Jaroslav: O čem vím. Orbis, Praha 1932
- Zeyer, J.: Radúz a Mahulena. In: Pohádkové drama, Lidové noviny 1999
- Mrštík, V.: Pohádka máje. Nakladatelství Ladislava Kuncíře, Praha 1948
- Spisy Františka Langra (Povídky I). Kvarta, Praha 2000
- Langer, F.: Zlatá Venuše. Nakladatel Gustav Voleský, Praha 1921

ODBORNÁ LITERATURA:

- Lehár, Jan a kol. : Česká literatura od počátků k dnešku. NLN, Praha 1998
- Čornej, Petr a kol.: Česká literatura na předělu století. H&H, Jinočany 2001
- Forst, V. a kol.: Lexikon české literatury. Academia, Praha 1993
- Menclová, V. a kol.: Slovník českých spisovatelů. Libri, Praha 2000
- Slovník literárních směrů a skupin. Panorama, Praha a Brno 1983
- Císař, Jan a kol.: Cesty českého amatérského divadla. IPOS, Praha 1998
- Balajka, B. a kol.: Přehledné dějiny literatury I. Fortuna, Praha 1999
- Balajka, B. a kol.: Přehledné dějiny literatury 2. Fortuna, Praha 1999
- Šalda, F. X.: Smysl dnešní tzv. renaissance uměleckého průmyslu. In: Volné směry 1903
- Berkovec, Jiří: Rusalka. Národní divadlo, Praha 1998
- Krejčí, Karel: Drama lásky k slovenskému lidu. In: *Radúz a Mahulena*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1961
- Ulrych, P. a Moša, S.: Radúz a Mahulena. Městské divadlo, Brno 1997
- Steiner, Tomáš: Nad hrou. In: Radúz a Mahulena, Městské divadlo v Brně 1997
- Havelka, E. : I princezny mají děti. Nakladatelství J. Otto, Praha 1947

- Pytlík, R.: Vilém Mrštík (Osud talentu v Čechách). Melantrich, Praha 1989
- Kšicová, Danuše: Secese - slovo a tvar. MU, Brno 1998
- Wittlich, P.: Česká secese. Odeon, Praha 1982
- Wittlich, Petr: Secesní Prahou. Karolinum, Praha 2005
- Wittlich, Petr: Totální vize. In: Muchová, S.: Alfons Mucha, Slovart 2000
- Fahr-Beckerová, Gabriele: Secese. Slovart, Praha 1998
- Millerová, Judith: Secese, Noxi 2004
- Mráz, B.: Dějiny výtvarné kultury 3. Idea Servis, Praha 2000
- Mráz, Bohumír: Secese. Obelisk, Praha 1971
- Vydrová, Jiřina: Žena doby secese. UMPRUM, Praha 1977
- Prahl, R. a Bydžovská, L.: Volné směry – časopis secese a moderny. Torst, Praha 1993
- Brabcová, Jana a kol.: Alfons Mucha, Mnichov 1980
- Hlavačka, M.: Alfons Mucha a pařížská světová výstava 1900 očima současníků. In: Dějiny a současnost. Roč. 24, č. 5, Praha 2002
- Štěpán, Petr: Pohádkové bytosti (katalog výstavy). ČMVU, Praha 2005
- Máchal, Jan: Bájesloví slovanské. Votobia, Olomouc 1995
- Týdeník Největší malíři – Gustav Klimt, č. 28

ODKAZY:

- <http://cs.wikipedia.org/wiki/Staro%C4%8De%C5%A1i>
- http://cs.wikipedia.org/wiki/N%C3%A1rodn%C3%AD_strana_svobodomysln%C3%A1
- <http://cs.wikipedia.org/wiki/Punktace>
- http://cs.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_Slav%C3%AD%C4%8Dek
- http://en.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Vrubel
- http://cs.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt
- http://cs.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Beardsley
- http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Kot%C4%9Bra

http://cs.wikipedia.org/wiki/Franti%C5%A1ek_B%C3%ADlek

http://de.wikipedia.org/wiki/Jaroslav_%C5%A0pillar

<http://www.artmagazin.eu/galerie-vytvarniku/jan-zrzavy-1890-1977-obrazy-kresby-ilustrace.htm>

http://cs.wikipedia.org/wiki/Ladislav_%C5%A0aloun

http://cs.wikipedia.org/wiki/Vil%C3%A9m_Amort

http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Kon%C5%AFpek

http://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_V%C3%A1chal

http://cs.wikipedia.org/wiki/Franti%C5%A1ek_Kobliha

http://cs.wikipedia.org/wiki/Viktor_Oliva

http://cs.wikipedia.org/wiki/Du%C5%A1an_Jurkovi%C4%8D

http://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Ma%C5%99atka

http://cs.wikipedia.org/wiki/Julius_Zeyer

http://cs.wikipedia.org/wiki/Dante_Gabriel_Rossetti

<http://cs.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1te%C4%8Dn%C3%ADci>

www.secese.obrazar.com/ob-secese

<http://www.mestostankov.cz/cs/obec-slavnirodaci/>

<http://www.sumavanet.cz/chudenice/fr.asp?tab=snet&id=4566&burl=>

http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/_zprava/3666

<http://www.jizni-morava.cz/programy/?id=39&offset=20>

<http://ekonom.ihned.cz/c1-37658130-pokoj-jako-umelecke-dilo>

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1002421

<http://www.deml.cz/literatura/jan-opolsky>

<http://www.horice.org/galerie/index.php?pid=15>

<http://www.hamelika.cz/POVESTI/HEILING/HEILING.htm>

http://antik-slama.cz/cs/katalog/simunek-karel?cat_id=46

<http://www.ceske-tradice.cz/cz/k2,37-kvetomluva/c468-kvetomluva-09-cast-p/>

<http://www.rejstrik.cz/encyklopedie/objekty1.phtml?id=95600>

http://translate.google.cz/translate?hl=cs&langpair=en|cs&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Bilibin&prev=/translate_s%3Fhl%3Dcs%26q%3DIvan%2BBilibin%26tq%3DIvan%2BBilibin%26sl%3Dcs%26tl%3Den

<http://www.spisovatele.cz/julius-zeyer>

<http://www.symboly.mysteria.cz/Symboly/Had.htm>

Seznam vyobrazení

- 1) Str. 18 – Karel Hlaváček - *titulní stránka pro Moderní revue* (1896)
<http://www.flickr.com/photos/calypsospots/3205595076/>
- 2) Str. 28 – Antonín Slaviček - *Ve veltruském parku* (1896)
http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Anton%C3%ADn_Slav%C3%AD%C4%8Dek?uselang=cs
- 3) Str. 30 – Max Švabinský – *Splynutí duší* (1896)
 Wittlich, P.: Česká secese, Odeon 1982, s. 55.
- 4) Str. 30 – Luděk Marold – *Anděl strážný* (1896)
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludek_Marold_-_picture.jpg
- 5) Str. 30 – Alfons Mucha – *Lilie* (1898)
http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Alfons_Mucha
- 6) Str. 31 – Gustave Moreau – *Salomé* (1871)
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustavemoreau.jpg>
- 7) Str. 31 – Aubrey Beardsley – *Salomé* (1894)
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aubrey_Beardsley_-_The_Climax.jpg
- 8) Str. 33 – Alfons Mucha – *Svatá hora Athos* (1926; *Slovanská epopej*)
<http://www.hypo-kunsthalle.de/newweb/mucha.html>
- 9) Str. 33 – Jan Preisler – *Dobrodružný rytíř* (1898)
 Wittlich, P.: Česká secese, Odeon 1982, s. 151.
- 10) Str. 35 – Jan Preisler – *Jaro* (1900)
http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Preisler
- 11) Str. 35 – Max Pirner – *Pohádka* (90. léta 19. století)
<http://www.cmvu.cz/cz367e4/pohadkove-bytosti/>
- 12) Str. 38 – Jan Preisler – *Pohádka* (1902)
<http://vytvarka.etavira.com/blake-bartonek/slides/86%20Jan%20Preisler%20Pohadka.html>
- 13) Str. 38 – Vojtěch Preissig – *Sedm havranů* (1903)
http://sbirky.cmvu.cz/index.php?request=show_detail¶m=711&hl=cs&lr=lang_cs&as_sitesearch=cmvu.cz&q=&qsf_where=on&sf_queryLine=...+hledej
- 14) Str. 39 - Sophie Ségur - *Old french fairy Tales* (1920)

- http://commons.wikimedia.org/wiki/File:S%C3%A9gur_Old_French_Fairy_Tales
- 15) Str. 46 – Karel Šimůnek - *Výstavní karneval českých umělců* (1908)
<http://www.czechdesign.cz/foto.php?status=obr&lang=1&c=855&o=6187>
- 16) Str. 47 – Gustav Klimt – *Hydra/Vodní hadi* (1904-1907)
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustav_Klimt_067.jpg
- 17) Str. 50 – Paul Berthon – *Sainte Marie des Fleurs* (1897)
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sainte-Marie-des-Fleurs_par_Paul_Berthon.jpeg
- 18) Str. 52 – Alois Kalvoda – *Skupina olší* (1897)
 Wittlich, P.: Umění a život - Secese
- 19) Str. 54 – *fotografie Růženy Maturové* (1901)
http://en.wikipedia.org/wiki/R%C5%AF%C5%BEena_Maturov%C3%A1
- 20) Str. 55 – Gustav Klimt – *Rybí krev*
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klimt_-_Fischblut.jpg
- 21) Str. 56 – Julien Causse – *Ledová víla* (1900)
http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=04C8965DB60495E1
- 22) Str. 57 – Ivan Bilibin – *Skazka o care Saltane* (1905)
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bilibin_skazka.jpg
- 23) Str. 58 – Karel Šimůnek – *Rusalka*
<http://krajane.radio.cz/articleDetail.view?id=714>
- 24) Str. 59 – *Růžena Maturová v roli Rusalky* (1901)
http://en.wikipedia.org/wiki/File:R%C5%AF%C5%BEena_Maturov%C3%A1_as_the_first_Rusalka.jpg
- 25) Str. 59 – Gustav Klimt – *Polibek* (1907-1908)
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustav_Klimt_016.jpg
- 26) Str. 63 – Alfons Mucha – *Jaro*
http://posters.seindal.dk/p424337_Spring.html
- 27) Str. 65 – Odborná škola pro zpracov. kovů v Turnově – *Náhrdelník* (po 1900) – Wittlich, P.: Česká secese, Odeon 1982, s. 171.
- 28) Str. 66 – *Magda Vašáryová v roli Mahuleny*
http://posters.seindal.dk/p424337_Spring.html
- 29) Str. 67 – Alfons Mucha – *Médée*

http://posters.seindal.dk/p2549837_Medee.html

30) Str. 72 – Jan Preisler – obraz z cyklu *Černé jezero*

<http://www.secese.obrazar.com/ob-secese/>

31) Str. 73 – *Jan Tríska a Magda Vašáryová v Radúzovi a Mahuleně*

<http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=119>

32) Str. 73 – Jan Preisler – *Skica k Obrazu z většího cyklu* (1902)

Wittlich, P.: Česká secese, Odeon 1982, s. 15.

33) Str. 78 - Michail Vrubel – *Labutí princezna* (1900)

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Swan_princess.jpg

34) Str. 78 – Vojtěch Preissig – *Na balkóně/ Dívka toužící*

http://sbirky.cmvu.cz/index.php?request=show_detail¶m=699&hl=cs&lr=lang_cs&as_sitesearch=cmvu.cz&q=&qsf_where=on&sf_queryLine=...+hledej

35) Str. 79 – František Kupka – *Voda neboli Koupající se* (1906-1907)

<http://obstastnik.divno.cz/kuk.php?id=115>

36) Str. 81 – Margaret MacDonald-Mackintosh – *Ophelia* (1908)

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Margaret_MacDonald_-_Ophelia_1908.jpg

37) Str. 82 – Max Švabinský – *Zvěstování* (1930-1931)

38) Str. 84 – Jan Preisler – *Autoportrét*

http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/_zprava/85972

39) Str. 84 – Gustav Klimt - *Nuda veritas* (1899)

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustav_Klimt_044.jpg

40) Str. 85 – Antonín Hudeček – *Jarní pohádka* (1898)

Wittlich, Petr.: Umění a život - Secese

41) Str. 86 - Luděk Marold – *Odpočinek* (1893)

42) Str. 88 – *Secesní plakát*

http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Art_Nouveau

43) Str. 93 – *Dobová pohlednice* (okolo 1900)

ANOTACE

Základní údaje: **autor:** Tereza Procházková

název práce: Prolínání výtvarných směrů ve
vybraných literárních dílech konce 19. a počátku 20. století – Secesní
tendence a mozaika

počet stran:

Diplomová práce je zaměřena na interpretaci několika literárních děl z přelomu 19. a 20. století. Vybraná díla charakterizují určité prvky, náměty a motivy, které se vyskytují ve výtvarném umění té doby. Dá se tedy hovořit o vzájemném prolínání literatury a výtvarného umění. Jde například o návrat k přírodě, která jak literatuře, tak secesnímu umění měla přinést obrodu, nebo o touhu po tvůrčí originalitě. Stejně jako do výtvarného umění stylu secese i do literatury vstoupila žena krásná jako přelud, která byla zobrazována nejčastěji ve dvou polohách - jako nezemská bytost - víla, nebo jako femme fatale. Počátky české secese s literaturou spojuje i obliba pohádek, pohádkových motivů a postav, snovost a lyričnost. Secesní ornament se v literatuře projevil i po stránce jazykové jako časté opakování slov, motivů nebo hláskových skupin.

Důležitý z hlediska vzájemného ovlivňování literatury a výtvarné secese byl časopis *Volné směry*, vydávaný od roku 1896, který redigoval František Xaver Šalda spolu s výtvarníky Janem Preislerem a Stanislavem Suchardou a který v prvních ročnících obsahoval kromě nového umění i podstatnou literární část.

RESUMÉ

The thesis is focused on the interpretation of several literary works from the turn of the 19th and 20th century. Selected works characterize certain elements, themes and motifs, which occur in the visual arts of this period. One can thus speak of the mutual interpenetration of literature and fine arts. This includes, for instance, the return to nature, which was meant to bring renewal and or a desire for creative originality to both - literature and Art Nouveau. Just as in Art Nouveau style, a woman appeared in literature as beautiful as a mirage, which was often displayed in two locations, as otherworldly creature - a fairy, or a femme fatale. The beginnings of Czech Art Nouveau with literature is attached to popular fairy tales, fairy-tale motifs and characters, dreaminess and lyricism. Art Nouveau ornament in the literature showed after linguistically as frequent repetition of words, themes or phonetic groups.

Important in terms of the interaction of literature and Art Nouveau was a magazine *Volné směry*, published since 1896, edited by František Xaver Šalda and by artists Jan Preisler and Stanislav Sucharda, which in the first years contained, apart from modern arts, a major literature part.

KLÍČOVÁ SLOVA

Umělecké směry

Česká moderna

Katolická moderna

Moderní revue

Secese

Art Nouveau

Petr Wittlich

Jaroslav Kvapil

Julius Zeyer

Vilém Mrštík

František Langer

Pohádkové drama

Lyrizovaná próza